Actorul GHEORGHE DINICĂ, protagonist al filmelor STRĂINUL şi COMOARA DIN VADUL VECHI

cinema

nr. 7 (19)

revistă lunară de cultură cinematografică

BUCUREŞTI – IULIE – 1964

În acest număr:

MAMAIA, 1964

PAGINI DE ISTORIE

În vizită la Colea RĂUTU

Ştefan CIUBOTĂRAŞU despre STRĂINUL

OSCAR-ul a trecut în Europa

La strada

INSTANTANEE, SECVENŢE, CORESPONDENŢE, MERIDIANE

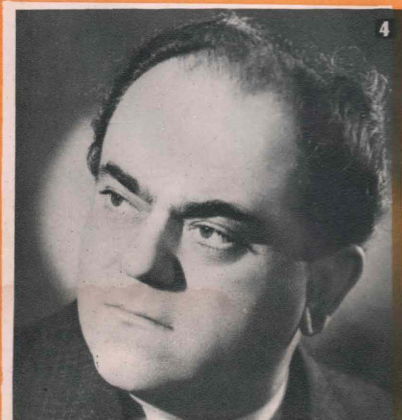
FESTIVALUL FILMULUI ROMÎN

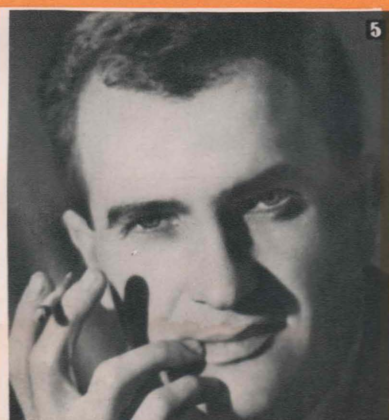



2


3




4


5


6

MÎNESC-MAMAIA, 1964



1. La festivitatea de închidere, laureații și membrii juriului au primit în dar din partea conducerii superioare de partid și de stat un buchet imens de garoafe roșii.

2-6. Lica Gheorghiu, Irina Petrescu, Ștefan Ciubotărașu, Emanoil Petruț, Sebastian Papaiani, cîștigătorii premiilor de interpretare.

7. În prima seară a festivalului, interpreții rolurilor principale din filmul Tudor (Marele premiu) s-au aflat în centrul atenției generale.

8. Străinul (Premiul special al juriului) a fost reprezentat de Ștefan Ciubotărașu, Irina Petrescu, Ștefan Iordache, Șerban Cantacuzino și regizorul Mihai Iacob.

9-10. Aspecte de la prezentarea filmelor Comoara din Vadul Vechi și Pași spre lună (Premiul pentru regie).

11. Cupa de cristal a revistei „CINEMA" pentru cel mai bun debut în filmul de lung metraj a revenit regizorului Geo Saizescu (Un surîs în plină vară).

PALMARESUL FESTIVALULUI

Premiile acordate de către juriul Festivalului filmului romînesc de la Mamaia 21—28. VI. 1964:

FILME DE LUNG METRAJ

Marele premiu: **TUDOR**

regia: Lucian Bratu
scenariul: Mihnea Gheorghiu
imaginea: Costache Ciubotaru

Premiul special al juriului: **STRĂINUL**

regia: Mihai Iacob
scenariul : Titus Popovici
imaginea: Octavian Basti și Gh. Viorel Todan

Premiul pentru interpretare feminină:

LICA GHEORGHIU, pentru rolul Aristița din filmul Tudor
IRINA PETRESCU, pentru rolul Sonia din filmul Străinul

Premiul pentru interpretare masculină:

ȘTEFAN CIUBOTĂRAȘU, pentru rolurile interpretate în filmele prezentate la Festival;
EMANOIL PETRUȚ, pentru rolul Tudor;
SEBASTIAN PAPAIANI, pentru rolul Fănică din filmul Un surîs în plină vară

Premiul pentru regie:

VICTOR ILIU, pentru filmul Comoara din Vadul Vechi;
ION POPESCU GOPO, pentru filmul Pași spre lună

Premiul pentru scenariu:

DUMITRU RADU POPESCU, pentru filmul Un surîs în plină vară

Premiul pentru muzică de film:

GHEORGHE DUMITRESCU, pentru muzica filmului Tudor

Premiul pentru imagine:

NICU STAN, pentru filmul Dragoste lungă de-o seară

Premiul revistei „CINEMA":

GEO SAIZESCU, pentru cel mai bun debut al anului în filmul de lung metraj, Un surîs în plină vară

Omagiul juriului:

GEORGE VRACA, pentru rolul Brîncoveanu din filmul Tudor.

FILME DE SCURT METRAJ

Premiul special al juriului: **PRETUTINDENI MUNCESC OAMENI**

regia: Jean Popovici

Premiul pentru cel mai bun film documentar:

CÎNTECUL AMINTIRII, regia: Gh. Horvath
GEORGE GEORGESCU, regia: Paul Barbăneagră

Premiul pentru cel mai bun film de știință popularizată:

SUB ARIPA VULTURULUI, regia: Ion Bostan

Premiul pentru cel mai bun film de reportaj: **TABĂCARII**

regia: Mirel Ilieșiu

Premiul pentru cea mai bună presă filmată: **CETĂȚILE CHIMIEI**

regia: Lică Mihăiță

Premiul pentru cel mai bun film experimental:

MEMORIA TRANDAFIRULUI, regia: Sergiu Nicolaescu

Premiul pentru cel mai bun film jucat: **NĂICĂ**,

regia: Elisabeta Bostan

Premiul pentru cel mai bun film de desen animat:

CĂCIULIȚA CU CIUC ROȘU, regia: Constantin Popescu

Premiul pentru cel mai bun film de cartoane decupate: **COTIDIENE**

regia: Olimp Vărășteanu

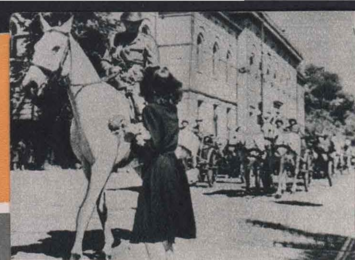

7


8


9


10


11



Trupele romîne care au învins rezistența hitleristă în Capitală și împrejurimi se întorc la bazele de plecare.



Cu pumnii strînși către întîiul miting comunist legal.



Atac în Tatra.



Toate forțele pentru vindecarea rănilor războiului.



Reconstrucții.

RĂSFOIND

Pagini de istorie

Cînd apar aceste rînduri, filmul *Pagini de istorie* trebuie să fi ajuns în rețeaua de difuzare. Noi ne-am întreținut cu autorii săi în iunie, pe cînd se mai lucra la finisarea materialului. În focul montajului, echipa era prea puțin dispusă să facă declarații presei. A trebuit să ne prevalăm de faptul că între șeful ei și redacția noastră există oarecari legături, pentru a obține interviul de față.

Așadar, la masa de montaj, scenaristul și regizorul filmului, Eugen Mandric, ne prezintă colaboratorii săi:

— Regret că nu vă pot cita numele zecilor de operatori a căror muncă devotată și inspirată ne-a asigurat, în zilele insurecției armate, în tranșeele războiului antihitlerist, în viltoarea luptelor politice de după 23 August 1944, imagini ale revoluției populare în plin avînt. Pe miile de cutii în care se păstrează acest tezaur nu există nici o indicație, dar autorii principali ai filmului sînt ei, care filmau cu aparate vechi, cu peliculă procurată dumnezeu știe cum, riscîndu-și viața pe front sau bătîndu-se în sensul cel mai propriu, cu huliganii maniști nedoritori să apară pe ecran: „istoricii" nu voiau să rămînă în istorie, ceea ce, de astfel, este singurul lucru care le-a reușit.

Dintre operatorii aceștia cunosc, totuși, cîțiva care-mi fac o mare plăcere să-i socotesc printre colaboratorii mei: Gologan, Panțu, Dembinski, Ilie Cornea, Boian, Samson, Marinescu; regretații Gociu și Stoica, iar dintre colegii lor mai noi pe Holban, Michel, Melnic și Ghidali.

După cum vedeți, o echipă foarte cuprinzătoare, la care vă rog să adăugați numele lui Dumitru Fernoagă, excelentul nostru specialist în filmotecă, a veteranului montajului documentar Anton Belici și a directorului de film Iancu Olieru.

Cîteva cuvinte despre esența filmului și despre metoda lui.

— Filmul are trei perioade, dacă le pot numi astfel, dar în esență sarcina pe care și-o propune este să transmită spectatorului o imagine cuprinzătoare, în care faptului concret, filmat pe viu, i se încredințează rolul determinant în demonstrație, o imagine așadar a amploarei copleșitoare, a forței de neînvins cu care poporul romîn a luptat în focul insurecției armate de la 23 August și a hotărît apoi soarta bătăliei pentru putere instaurînd, apărînd și consolidînd, sub conducerea partidului comuniștilor, democrația noastră populară.

Metoda propusă de scenariu, pe baza cunoașterii documentelor vremii, a fost ceea ce s-ar putea numi „a informării directe". Concret în imagini surprinse pe viu, se înfruntă reacțiunea — rămășițele clicii militaro-fasciste, regele, șefii „istoricilor" și masele largi, hotărîte să-și ia soarta în propriile lor mîini, mulțimile uriașe, înflăcărate de comuniști.

Oamenii înfruntînd gloanțele jandarmilor, muncitorii lucrînd flămînzi pentru front și victorie, țăranii desculți împărțind cu forța pămînturile moșierești, marii intelectuali ai țării alături de popor, în luptele conduse de Partidul Comunist, iată eroii filmului nostru!

— Socotiți realizată sarcina pe care și-a propus-o filmul?

— Cred că da, ceea ce de altfel, este cel mult în ultimul rînd meritul echipei noastre. Rețineți, vă rog, că munca noastră a fost condiționată de existența sau inexistența materialelor filmate. Sînt evenimente de hotărîtoare importanță istorică despre care nu ni s-a păstrat nimic pe peliculă. Dar am sentimentul că sensul general al anilor cuceririi și consolidării democrației populare, forța revoluției noastre, participarea întregului popor romîn la luptele și victoriile către care ne-a condus partidul, răzbat revelator din film, convingător și emoționant ca adevărul.

— Pentru a reveni la munca echipei dumneavoastră, sînteți acum la prima experiență completă în film: și scenariul și regia...

— Foarte sincer vorbind, aspectele experienței mele cinematografice mă interesează cel mai puțin în cazul de față. La această a XX-a aniversare a eliberării patriei, cînd *Pagini de istorie* pe care noi n-am făcut altceva decît să le strîngem, vor emoționa, 23 August 1964 va fi cea mai frumoasă zi din viața echipei noastre.

Răzvan POPOVICI



Echipa noului film Pagini de istorie lucrînd la montaj.



DOCUMENTARIŞTII ŞI ANUL 20

AL. BOIANGIU : TRĂSĂTURILE OAMENILOR



În ultimii ani industria noastră a constituit deseori obiectul documentarelor şi jurnalelor de actualităţi. În filmoteca studioului nostru se află un material vast privind acest capitol. Noi nu l-am folosit, pentru că n-am vrut să realizăm o dare de seamă cinematografică în care să enumerăm cu mai multă sau mai puţină conştiinciozitate realizările ultimilor douăzeci de ani, ci un spectacol impresionant, grandios, asemenea modelului viu. De la bun început am pornit de la ideia că avem datoria să facem altceva, decît ceea ce s-a făcut pînă acum, să surprindem lucrurile într-o altă ipostază, din alte unghiuri cinematografice, în contextul unor noi idei şi a unor noi relaţii artistice. Paralel cu schimbarea aspectului ţării noastre au avut loc anumite mutaţii în caracterele oamenilor. Documentarul nu poate arăta aceste mutaţii, în schimb le poate sugera. Noi am încercat să folosim de pildă această putere de sugestie. Am căutat îndeosebi să descifrăm amprenta pe care o lasă munca asupra omului (întotdeauna ambianţa i se imprimă pe chip şi în caracter). Un exemplu: am filmat covoarele din Cisnădie. Ţesătoarele de aici continuă munca părinţilor, bunicilor şi străbunicilor lor. Degetele ţesătoarelor sînt lungi. Mîna unei astfel de muncitoare seamănă cu cea a unui pianist. Concentrarea asupra modelelor, atenţia continuă, gîndirea artistică, au făcut ca feţele lor să devină prelungi, spiritualizate. Tripşa a fost filmat de foarte multe ori în decursul anilor. Cîndva era un simplu oţelar, azi e inginer în Cetatea oţelului. Azi trăsăturile chipului i s-au schimbat, nu mai sînt aşa cum le ştiam noi. Doar patima lui pentru oţel e aceeaşi şi asta i se poate citi pe faţă.

cinema
ŞANTIER 23 AUGUST

IANCU MOSCU : REGIUNEA PREFERATĂ

R.P.R.

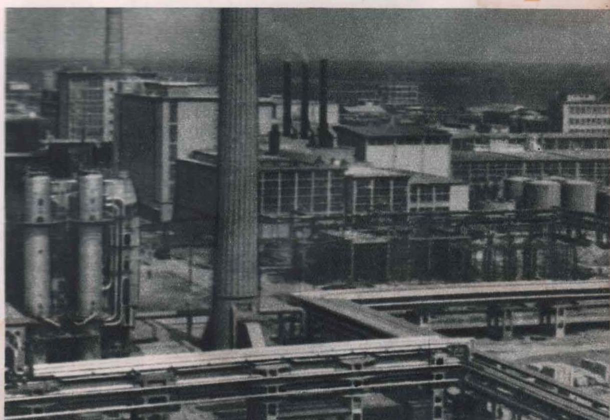
Lucrez la filmul documentar *Republica Populară Romînă* cu pasiunea omului care după o absenţă îndelungată a revenit în domeniul primei sale pasiuni. Unde am activat în ultimii ani? În domeniul filmului ştiinţific. Nu pot spune că problemele acestui sector nu m-au interesat. Dimpotrivă. Filmul ştiinţific m-a pus în contact cu sclipirile minţii omeneşti, cu lupta necontenită pe care puterea noastră de cunoaştere o duce împotriva necunoscutului. Un singur lucru îmi mai lipsea pentru ca toate să fie bune. Îmi lipseau oamenii, străzile, casele, oraşele. Voiam să colind iar prin cotidian, cu aparatul de filmat, căutînd laturile dramatice, monumentale ale vieţii, de fiecare zi. Anul acesta dorinţa mea s-a îndeplinit. Filmul *Republica Populară Romînă* mi-a dat prilejul să pornesc prin Moldova (regiunea mea preferată) pentru a fixa pe peliculă realizările ultimilor ani. Am filmat la Oneşti. În afara combinatului petro-chimic, atenţia mi-a fost atrasă de oraşul propriu-zis. El a mai crescut în ultimul an, s-a îmbogăţit cu noi blocuri care, armonizîndu-se într-un ansamblu urbanistic modern, oferă imagini de neuitat. M-a impresionat îndeosebi ritmul rapid în care se construieşte. La Piatra Neamţ demolările au loc concomitent cu construirea de noi blocuri, aşa încît ai uneori impresia că o clădire dispare pur şi simplu şi în locul ei răsare peste noapte un bloc cu multe etaje. La Iaşi, în vechea cetate de scaun a Moldovei, azi important centru universitar, am căutat să surprindem mai ales aspectele specifice bogatei activităţi culturale care se desfăşoară în acest leagăn de cultură. În general, colindînd prin Moldova, am căutat să surprindem contrastele dintre trecut şi prezent, am căutat să înfăţişăm prezentul ca o concretizare a aspiraţiilor poporului nostru, ca încununarea unui glorios trecut istoric.

VIRGIL CALOTESCU : REALIZĂRILE INDUSTRIEI NOASTRE

Am călătorit în Dobrogea, Oltenia, Galaţi, Bucureşti, regiuni socotite odinioară eminamente agricole şi de fapt am filmat... industrie. Am întîlnit hidrocentrale; în Slatina un combinat pentru aluminiu. În Craiova am filmat termocentrala recent construită a cărei putere instalată este mai mare decît cea de care dispunea întreaga noastră ţară în 1938. Turnul termocentralei domină peisajul Craiovei, reprezentînd o adevărată performanţă a tehnicii romîneşti, o realizare de prestigiu a muncitorilor, inginerilor şi tehnicienilor noştri. Apoi ne-am deplasat la Boldeşti. Aici, acum cîteva decenii, petrolul era extras cu găleata din puţuri. Acum toate operaţiunile privind extracţia sînt executate prin intermediul comenzilor electronice.

Industria, care s-a împămîntenit în aceste regiuni, a pătruns şi în agricultură. La Stoieneşti, opt turbine puternice aspiră apa din Olt irigînd 30 000 de hectare. Am filmat, din avion, canalele de irigaţie care se întind asemenea unei uriaşe pînze de păianjen fertilizînd pămînturile. La Crevedia şi Băicoi s-au construit două mari combinate care dau anual 1 000 000 de păsări şi 3 000 000 de pui fiecare. În aceste două combinate fiecare amănunt este realizat după ultima expresie a tehnicii. Şi viaţa oamenilor s-a schimbat. În Leresti (Cîmpulung), 80 % din case sînt noi. În centrul satului am văzut o furgonetă care aducea colectiviştilor butelii cu aragaz. Chiar în zilele cînd filmam noi, cooperativa din sat a deschis un atelier de reparat aparate de radio şi televizoare. Cu ani în urmă cînd porneam cu aparatele de filmat căutînd noul şi uneori făceam eforturi pentru a-l descoperi, anul acesta am întîlnit un material atît de abundent, încît s-au ridicat adevărate probleme privind selectarea lui. Selectîndu-l, am avut în vedere o singură idee păstrată încă din timpul filmărilor: să vorbim despre minţile şi mîinile oamenilor care au schimbat specificul acestor locuri.



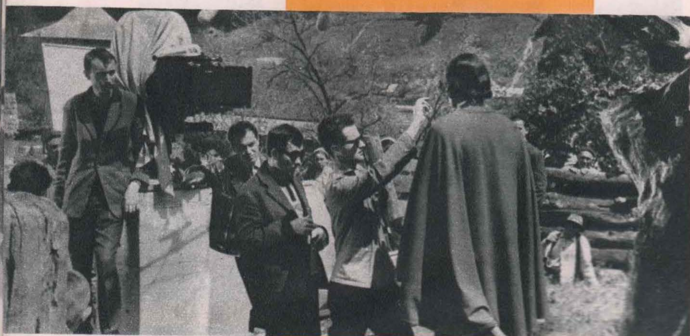


ci
ne
ma

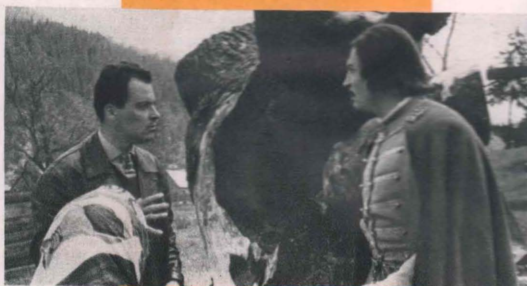
ȘANTIER

Două nume pe care le vom întîlni curînd pe genericul filmului Neamul Șoimăreștilor: Ana-Maria Nicolau și Mircea Drăgan.

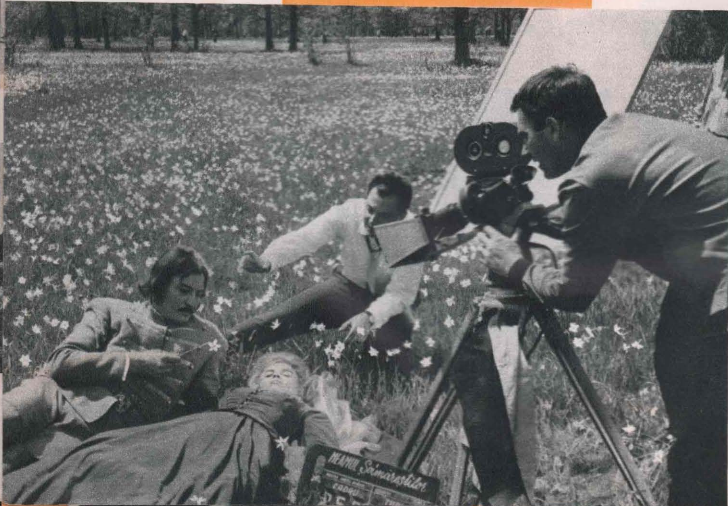
Cu medievală meticulozitate, machiorii îl „retușează" pe Tudor Șoimaru (Vasile Boghiță).



Regizorul Mircea Drăgan pregătește un moment de filmare în compania protagonistului Neamul Șoimăreștilor.



Ne aflăm în Poiana Narciselor. Magda (Ana-Maria Nicolau) și Tudor (Vasile Boghiță) într-un cadru de mare lirism în care apariția aparatului de filmat pare un act de... cinism cinematografic.





cu cineaștii LA VORONEȚ

respecţiunile pentru alegerea exterioarelor la *Neamul Şoimăreştilor* au durat destul de mult. Deşi în textul sadovenian e fixat cu precizie locul de desfăşurare a acţiunii, autorii ecranizării şi-au propus să filmeze exterioarele astfel încît capodoperele arhitecturale moldoveneşti să servească drept decor natural şi alegerea satelor în care se va filma a fost îndeajuns de anevoioasă. În Ţara de Sus, vestitele ctitorii mănăstireşti se înşiruie, cuprinse pe dealuri şi în văi, ca în vechime; ploile şi zăpezile nu le-au schimbat cu mult înfăţişarea, iar rîvna restauratorilor, atunci cînd a fost pusă la încercare, a fost demnă de cea a meşterilor de odinioară.

Mircea Drăgan şi-a plasat acţiunea filmului său în locuri de o neverosimilă frumuseţe. Satul Şoimăreşti va fi, în film, chiar Voroneţul, nume care se întîlneşte tot mai des în cărţile de istorie a artei, leagăn al unei mănăstiri cu o pictură murală unică. „Movileştii" înveşmîntaţi în hlamide scînteietoare confecţionate la... Buftea vor fi filmaţi în chiar ctitoria movilescă, la Suceviţa, al cărui nume e doar diminutival, construcţia impresionînd prin grandoare arhitectonică, prin linii ample. O scenă de dragoste dintre Tudor Şoimaru şi Magda, gingaşa odraslă a boierului Orheianu, va fi surprinsă de aparatul de luat vederi în faimoasa Poiană a narciselor din împrejurimile Braşovului.

La mijlocul lunii mai, „statul major" al realizatorilor evocării sadoveniene a fost stabilit la Gura Humorului, la numai cîţiva kilometri de Voroneţ şi de legendara apă a Moldovei. Actori de frunte ca Ştefan Ciubotăraşu, George Calboreanu, Colea Răutu ori tineri ca Amza Pellea, Constantin Rauţki, Ana Maria Nicolau şi Vasile Boghiţă îşi petrec timpul colindînd împrejurimile, deprinzîndu-se cu caii (lucru cu totul dificil pentru mulţi), ori pîndind soarele (în primele zile de filmare proiectate a plouat). Pentru că am pomenit de cai, trebuie spus că mulţi dintre ei au mai „jucat" în film (în *Tudor* de pildă) şi sînt mai lesne de strunit. De altfel, actorii au luat lecţii de călărie. În ciuda acestor lecţii, maestrul Ciubotăraşu era destul de îngrijorat cînd l-am vizitat, gîndindu-se la apropiata-i evoluţie în chip de călăreţ, pe cîmpiile sucevene. Cu buzunarele pline cu bucăţi de zahăr, cu care speră să-şi îmblînzească ducipalii, în lipsa cuvenitei tipsii de jeratec, inexistente la recuzită, actorii speră să facă o figură onorabilă, filmînd în condiţiile a cît mai puţine căzături.

Tîmpla înflorită de vechi zugrăveli a Voroneţului va servi drept „piatră" pe care se va înscrie genericul. Imaginea-color va cuprinde, în fulgerări de o clipă, cîte un crîmpei de frescă, ori vreun canat de fereastră, cu înflorituri de marmură şi, izbutită, această imagine va însemna o dublă izbîndă: pe lîngă funcţia sa de cadru al mişcării, decorul va interesa şi prin sine, prin valoarea sa artistică. Nu ne îndoim că operatorul George Cornea (foarte talentatul autor al imaginei din *Un surîs în plină vară)* va rezista ambiţiei de a cuprinde cît mai multe asemenea frumuseţi în dauna epicei filmului, şi îşi va refuza cadre tip-prospect de turism. E paradoxal, dar atîta frumuseţe coloristică poate satura, aglomerarea de „splendori" poate obosi, şi numai o chibzuită „punere în scenă", numai un cadraj subtil şi o bună folosire a luminii poate conduce la succes. Nu ne îndoim că plastica filmului (mă refer la virtuţile muncii autorilor) va fi pusă în acord cu a peisajului.

După cîte ştim, în istoria artelor, picturile exterioare ale mănăstirilor din nordul Moldovei reprezintă un fenomen artistic unic. Proiectat dincolo de hotarele ţării, filmul *Neamul Şoimăreştilor* ar putea să ducă faima acestor minuni. În acelaşi timp, nu trebuie uitat că atmosfera unui film nu poate fi sugerată numai utilizînd spectaculoase efecte scenografice ori muzicale; e nevoie în primul rînd de intuirea raporturilor sociale ale epocii descrise şi de definirea universului moral al personajelor, trebuie să recompui ceea ce am putea numi aerul timpului trecut, valorile peisajului, sunetele specifice. Operă de arheologie cinematografică, filmul *Neamul Şoimăreştilor* (color, cinemascop, sunet stereofonic etc.) nu trebuie să devină un şirag de imagini colorate, ci un document viu, temporal, de retrospecţie lucidă. Luminînd o pagină sadoveniană de inegalată scînteiere, regizorul Mircea Drăgan ambiţionează să turneze un film demn de autorul „Hanului Ancuţei".

G. T.

UN DEBUT CU „MERII SĂLBATICI"

cinema

INTERVIU

De vorbă cu regizorul Alecu CROITORU



Debutanţii între ei: regizorul şi una din tinerele colectiviste distribuite în Merii Sălbatici.

— Ce anume v-a determinat să vă alegeţi un scenariu a cărui acţiune se petrece în mediul rural?

— Faptul că eu însumi vin de acolo. M-am născut şi am copilărit la ţară. Acolo au trăit muncind pămîntul părinţii mei. Tata îmi povestea deseori despre marea răscoală. În 1907 avea 16 ani. Cînd ţăranii au pătruns în conacul din sat, din toate cîte se aflau în conac el a luat un şirag de mărgele pentru fata pe care o iubea. După cum vedeţi, avea o concepţie foarte personală despre răscoală şi un romantism profund ţărănesc.

— Merii sălbatici este primul film pe care îl realizaţi în regie proprie (pînă acum aţi lucrat ca secund pe lîngă alţi regizori, colaborînd în această calitate la realizarea cîtorva filme de prestigiu ca: Setea, Lupeni 29, Neamul Şoimăreştilor). Ce aţi dori să spuneţi acum, în calitate de vioara I-a?

— Mă pasionează sufletul omului explorat în zonele cele mai intime dar şi mai reprezentative. Despre asta vreau să vorbesc. Vreau să susţin în alb-negru, că, în viaţă, esenţialul este să fii tu însuţi. După mine cele mai tragice personaje sînt cele care n-au simţit niciodată că sînt ele înseşi.

— O situaţie poate la fel de dramatică este şi aceea în care un om crede că este el însuşi şi totuşi nu este.

— Desigur sîntem în faţa unui alt aspect al aceluiaşi adevăr. Vreau să încerc în *Merii sălbatici* (scenariul Vasile Rebreanu) să oglindesc una din faţetele acestei drame: doi oameni s-au căsătorit fără să se iubească. Între ei există un fals. Falsul acesta îi copleşeşte. Viaţa pe care o duc împreună nu mai este decît inerţie vegetativă. O inerţie străină de însăşi substanţa umană. Vreau să arăt acest lucru. Vreau ca, în toate filmele pe care le voi face de aici înainte, să pledez pentru necesitatea de a trăi fără să te minţi nici pe tine, nici pe alţii.

— E o idee nobilă pentru care merită să faci un film. Vă urăm ca Merii sălbatici *să constituie nu numai un debut „promiţător", ci o realizare de prestigiu a cinematografiei noastre. În încheiere, cîteva cuvinte despre distribuţia filmului dumneavoastră.*

— Daţi-mi voie să păstrez încă secrete numele profesioniştilor ecranului care vor onora genericul nostru. Ceea ce aş vrea să spun acum este că aproape jumătate din distribuţia cu care lucrez este formată din ţărani colectivişti. Sînt sigur că autenticitatea peliculei noastre, a tipologiei şi atmosferei filmului nostru vor cîştiga mult din această colaborare.

REGIA

cinema

DISCUŢII

PYGMALIONUL SĂLII OBSCURE

de Ion Popescu GOPO

O dată oamenii trăiau fără să cînte, — nu ştiau ce e arta. Singura lor grijă era conservarea şi perpetuarea speciei lor.

Se pare că se inventase graiul şi cuvinte potrivite ajutau strămoşilor noştri să numească lucrurile şi faptele.

Mare importanţă aveau cuvintele „cîh“ şi „gigea“, inversarea lor — să fi spus: „cîh“ „gigei“ şi „gigei“ „cîh“ — se pedepsea cu moartea.

S-ar fi putut ca lucrurile să se desfăşoare aşa pînă astăzi dacă n-ar fi fost: într-o zi...

Într-o zi, un vînător s-a întors gîfîind şi transpirat în grotă. Tribul îl privea mirat. Atunci vînătorul, ruşinat, a povestit ceva de necrezut: cică s-ar fi întîlnit cu un dinozaur, că dinozaurul era cît muntele de mare, dar că el cu bîta lui l-a rănit de moarte. Fiara îngrozită a început să fugă — şi el după ea. Cum tot alergau ei pe aici, pe aproape, a lăsat-o să fugă şi el a intrat în grotă să se odihnească.

Noroc că nu era şeful tribului acasă, căci altfel şi această zi s-ar fi terminat ca celelalte şi bietul vînător ar fi murit pe loc, o dată cu minciuna lui gogonată. Dar şeful tribului nefiind, s-au auzit în grotă — pentru prima oară pe pămînt — nişte urlete care mai pe urmă au fost numite: rîs.

Seara, cînd a venit şeful tribului, vînătorul a mai povestit o dată întîmplarea, dar a gogonat-o şi mai mult. A spus printre altele că dinozaurul avea şapte capete şi ţinea în gheare o troglodită cu cosiţe aurii şi mijlocel tras prin inel.

În ziua aceea, în acea seară liniştită a preistoriei, oamenii au hotărît să fie pe lume şi artişti.

La început artiştii făceau de toate, îşi compuneau singuri istorioare şi tot singuri le interpretau; cu timpul, au conceput diviziunea muncii şi cu această ocazie au apărut regizorii.

Încă mult înainte de apariţia cinematografului, regizorii practicau regia fără s-o cunoască.

Pe urmă s-au scris multe cărţi şi multe articole, s-au înfiinţat şcoli şi cei mai cunoscuţi *practicanţi* de regie au încercat să împărtăşească din experienţa lor. Unii studioşi pretind că au învăţat cum se face un film, au şi diplome şi premii şi fac şi filme, deşi problemele regiei sînt galaxii mărginite de infinite galaxii.

Emil Deschamps zicea despre medicină — fără să fie departe de regia de film, că este o ştiinţă care se practică sperînd ca într-o zi să fie descoperită.

Să zicem că ne-am întîlnit cu muza noastră cu chip de dinozaur şi gîfîind vrem să punem istoria pe peliculă. Dintr-o dată descoperim că cinematograful ne limitează spaţiul, că el ascunde spectatorului dreptul de-a privi alături de ecran, că îl obligăm să ne urmărească povestirea printr-o gaură de cheie de formă clasică, caşetată, cinemascopică sau panoramică.

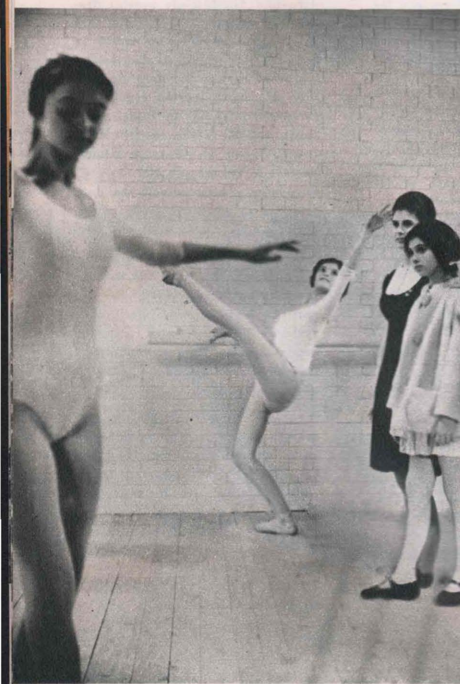
Legaţi de această limită geometrică a ecranului, începem să compunem volumul formelor geometrice şi favorizăm sau dezavantajăm subiectul prin compoziţie.

În faţa ochilor noştri apar modele obsedante prin frumuseţea lor ispititoare pentru imitat: Eisenstein, Welles.

Şi iată că povestirea nu poate fi cuprinsă într-o bobină de film şi trebuie făcută din bucăţi şi bucăţele, multe bucăţele-planuri.

VIZIUNE ŞI

După colocviul organizat în numărul precedent pe marginea filmelor inspirate din viaţa satului socialist, supunem spre dezbatere ultima premieră a stagiunii trecute — filmul ANOTIMPURI.



Fantezie în major.

NINA CASSIAN

Aplauze şi regrete

Salut cantitatea şi calitatea de travaliu artistic a acestui film, coloraţia lui minuţioasă şi subtilă, alegerea detaliilor, expresivitatea coloanei sonore...

... deşi regret că acest travaliu e, uneori, prea *evident*, ceea ce înseamnă că substanţa e, pe alocuri, mai rarefiată şi nu reuşeşte să-şi umple forma.

Aplaud fineţea şi exactitatea analizei psihologice din *Fantezie în major*, judicioasa filmare din *interior* a copilului-artist, cele cîteva portrete de spectatori...

... şi mă surprinde psihologia sumară şi derutantă din episodul *Arşiţă*, scenariul lui confuz şi lipsit de tensiune.

Constat o bună alegere a actorilor — inclusiv a lui Cornel Dumitraş, firesc, spontan, simpatic...

... şi îmi pare rău că Ioan Grigorescu are altă opinie. [1]

Mă farmecă aura de poezie a *Anotimpurilor*...

... deşi aştept cu nerăbdare acel film romînesc cu epică strînsă, cu intriga condusă de o mînă fermă de la un capăt la altul, cu gradaţie plauzibilă şi momente-cheie, cu finaluri convingătoare care invită la meditaţie.

Sînt de acord cu atmosfera etică contemporană a filmului...

... regretînd, totuşi, uşoara lui tentă idilică, evitarea conflictelor dramatice.

Salut imaginea excelentă, încărcată de frumuseţe şi afectivitate...

... în ciuda unor lungimi, a ritmului, uneori, prea lent şi a genericului vertiginos, ilizibil.

Aplaud exigenţa faţă de filmul romînesc...

... dar refuz snobismul sau zîmbetul oblic în faţa unei veritabile munci artistice cum este aceea din *Anotimpuri*.

---

1 Vezi cronica din revista „Cinema“ 5/64.

Și planurile dansează purtînd în spinare pe spectator, apropiindu-l de detaliu, aruncîndu-l pe alte planete. Obiective, mișcări de aparat...

Știți să folosiți la timpul potrivit obiectivul, distanța de subiect, aparatul să se miște, să stea pe loc? Unii practicieni au formulat o lege, așa-zisă: decupaj analitic, o segmentare, o disecție logică, aproape științifică a demonstrării subiectului prin folosirea planurilor.

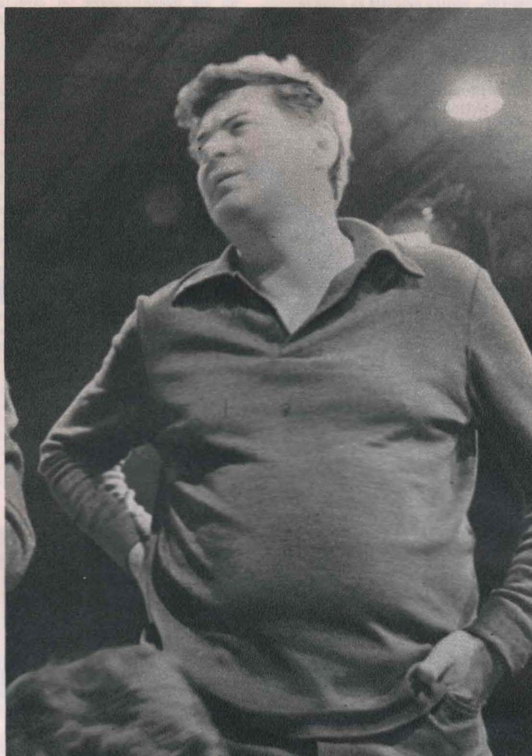
Această metodă nu se practică în toate filmele noastre pentru că există și altă metodă, zisă sintetică, care se opune analiticului; mulți dintre regizori au descoperit o a treia metodă care are la bază întîmplarea.

Dar aici nu se termină vastul arsenal al mijloacelor cu care operează regizorul.

Iată timpul. Filmul are o viață determinată de sala de proiecție. Orice povestire, dramă sau comedie, viața lui Napoleon sau amorul Marioarei, durează fix o oră și treizeci de minute. Cleopatra trăiește trei ore, Ben Hur, patru — nimeni n-a trăit o zi!

Timpul cu care operează regizorul e un timp în afara vieții, un timp economic. Regizorul lipește anul zero de secolul douăzeci; în timpul unei prăbușiri sau pe drumul care-l parcurge glonțul de la revolver pînă la tîmplă, el poate povesti o oră și jumătate toată viața și motivele care au adus pe sinucigaș la acest gest.

Regia, munca aceasta plină de miracole care se mulează cu apa-



Ion Popescu Gopo a întrerupt filmarea pentru explicații suplimentare...

ratul, se croiește cu foarfeca și se consumă în săli întunecoase este Pygmalionul îndrăgostit de-o Galathee cu cosițe aurii și mijlocel tras prin inel.

Lucrez la un nou film: *Harap Alb*.

E prima oară cînd folosesc povestirea altui vînător.

Și Creangă este un povestitor care mă domină, mă trezește din somn, mă face să roșesc, mă ambiționează. Mă gîndesc la toți cititorii care închid cartea și cu ochii deschiși văd basmul.

Toți sînt regizori!

Fiecare are un Făt-frumos al lui, un palat, o lume care nu seamănă — nu de la carte la carte, ci de la lectură la lectură.

Am imaginat *Harap Alb* regizat de acad. G. Călinescu, cînd i-am citit articolele în Contemporanul, mă gîndesc cum l-ar face folosind umorul și talentul lui Papaiani, înzestratul regizor de teatru Horea Popescu sau Mircea Drăgan care lucrează *Neamul Șoimăreștilor* sau Geo Saizescu.

Despre regia de film nu pot da sfaturi pentru că dacă aș fi capabil, întîi mi le-aș da mie. Voi face un film analitic sau sintetic sau altfel, voi încerca să dau totul din mine, poate mai nou, mai înțelept ca ieri, pentru ca în sala aceea întunecoasă în care ne place să ne adunăm, să vă placă *Harap Alb*.

REALIZARE

cinema COLOCVIU

Pornind și de data aceasta de la cronica publicată în revista noastră, noile luări de poziție, împreună cu cele anterioare, tind să constituie premiza unei discuții mai ample despre regia de film în raport cu contemporaneitatea.

IULIAN MIHU

Tentația lirismului

Participarea afectivă, excesivă, a creatorului la viața eroilor duce la căutări sterile și la cheltuirea în zadar a unor încercări de moralizare dacă, în timpul creației, artistul nu are modestia să se verifice mereu, raportîndu-se la realitatea din jurul său.

Nu există artă bună care să nu-și propună drept finalitate sondarea sentimentelor omenești. Chiar într-un film ca *Mondo Cane*, din grosolănie și atavism se înalță strigătul disperat al durerii omenești, revolta împotriva unei proaste organizări a vieții, împotriva inegalității de toate felurile.

Dar tentația lirismului excesiv (caracteristică lui Savel Stiopul în *Anotimpuri*), încercarea de analiză abuzivă a microsentimentelor, printr-o participare lipsită de discernămînt a creatorului la viața eroilor săi, neglijarea fabulei în descrierea caracterelor omenești, din dorința de a duce o polemică de multe ori justificată cu acele filme suprasaturate de un epic comercial, fac ca unele lucrări cinematografice de felul acesta să apară spectatorilor desuete.

Arta trebuie să semene cu o coloană vertebrală prin care trece măduva vie. Vertebrele oferă certitudinea, rezistența mecanică, elementul imediat palpabil. Măduva ar fi substanța vitală, intangibilă — în artă, generalul, dacă vreți, sensul filozofic. Dar această substanță sublimă nu poate exista fără o formă determinată, fiindcă, lipsită de vertebre, ea se împrăștie și moare fără țel.

Dacă în prima povestire a lui Savel Stiopul, candoarea, finețea observațiilor sale, justețea reacțiilor psihologice, emoția sinceră legată de raportul dintre eroi dau realism puternic și sens poetic acestei fantezii, nu mai puțin adevărat este faptul că se poate observa un decalaj între energia consumată și rezultatul acestui consum. Apoi, un băiețel care are apucături oarecum grosolane nu poate fi pus în competiție cu o fetiță care denotă un talent precoce, atîta timp cît ea e redată cu lux de detalii, iar el e vitregit de o mai atentă analiză. Conflictul devine și mai fals prin desnodămîntul ambiguu al acestei povestiri. Acesta este doar un exemplu și aș vrea să mă opresc la el.

Nu orice observație, fie ea oricît de fină, oricît de analitică, poate duce la un bun rezultat. Depinde dacă obiectul acestei analize prezintă sau nu interes pentru spectatorul doritor să cunoască o poveste atrăgătoare.

Un artist luptă cu el însuși pentru echilibru, pentru scop în ceea ce întreprinde și vrea să descopere sau să arate că a descoperit. Categoriile de proză sau poezie, epic și liric sînt clasificări de preponderență a uneia dintre tendințe față de cealaltă, a evidențelor față de ceea ce este mai ascuns. Puntea de legătură este largă și fără opreliști, iar cel care creează bariere între aceste categorii face o muncă rece de laborator.

Continuare în pag. 8

NOTE DESPRE FILMUL DE INSPIRAȚIE CONTEMPORANĂ

cinema DISCUȚII

de Lucian RAICU

Indulgența egal de receptivă, duhul blîndeții ca și rigiditatea acră, rezerva elevat-mofturoasă sînt deopotrivă forme fără conținut, neavînd nimic de-a face cu adevăratul spirit critic. Sînt exact ce nu ne trebuie. Însă există judecăți nedrepte, excese iscate de patimă și de vibrația unui viguros punct de vedere care valorează mai mult prin perspectiva ce o deschid și sînt mai fertile prin implicații, prin consecințe, prin noutatea lor *substanțială* decît multe opinii „judicioase" puse cap la cap și îndesate solid una în alta, așa fel încît să bareze în cele din urmă drumul oricărei dezbateri vii, într-adevăr creatoare. Sînt utile și acestea, dar nu duc prea departe. În categoria lor riscă a se înscrie probabil și părerea subsemnatului despre filmul *Un surîs în plină vară (Cinema nr. 3/64)*.

Alăturîndu-mă de altfel majorității comentariilor formulate în presă și cu intenția de a nu complica excesiv ceea ce este, de la natură, simplu, scriam că filmul „place fără rezerve *esențiale*" (s.n.) și că eroul său, excelent interpretat de Papaiani este un tip „foarte specific, un tînăr țăran deștept, înzestrat și energic, admonestat cu umor tonic și eficient, pentru ambiția sa pînă la urmă sterilă (...) vrînd să facă cu tot dinadinsul altceva decît fac toți ceilalți și să se deosebească de ei, să strălucească de unul singur". Nu e, desigur, cine știe ce adevăr filozofic revelator, am vrut numai să spun—simplu—că filmul e bun și că, în general, mi-a plăcut, ca și atîtor altora. Că nu a provocat aceeași impresie și unora dintre colegii de meserie ai regizorului, nu e nimic rău în asta, e chiar — în principiu — cît se poate de bine. Nu era datoria lor esențială să exprime „opinii judicioase" ci, cu oricîte exagerări, să propună o altă viziune, personală și foarte interesantă. Nu judecata ca atare — negativă — expusă de Savel Stiopul și Mircea Mureșan (Cinema, nr. 3 și respectiv 6/64) nu reproșurile lor oricît de violente fac în sine obiectul insatisfacției, nu ele decepționează, ci sărăcia punctului de vedere din care se nasc și cresc cu o gesticulație exterioară de loc pe măsura substanței dinăuntru.

A supărat așadar lipsa de „verosimilitate" a personajului, a „situațiilor". Asta e toată filozofia. Și încă se atribuie termenilor un înțeles plat și mijlociu: „Mai întîi, în țara noastră — scrie Mircea Mureșan — comerțul particular e un act ilicit". Apoi el se întreabă „de unde amorul Lioricăi?" Ce a găsit eroina la erou cînd putea face dragoste cu alții mai deștepți, altfel spus, „putea avea succes la mulți alții". Tulburătoare problemă! Nimic mai stimabil decît „verosimilitatea", absolut de acord, și voi încerca mai departe să arăt că părăsirea acestui criteriu duce la rezultate funeste, însă în accepția plată și simplificatoare dată de articolele lui Mircea Mureșan și Savel Stiopul, „verosimilitatea", „logica" se prefac în vorbe goale, pierd sensul lor *creator*, singurul care interesează. Cu astfel de înțelegere, facem praf tot ce a produs mai bun cinematografia, începînd cu celebra scenă a bătăliei pe gheață din *Aleksandr Nevski*. Ce propune în schimb Mircea Mureșan? Ca eroul lui Dumitru Radu Popescu și Geo Saizescu să reprezinte în exclusivitate tipul „înapoiatului", ca scenaristul și regizorul să reveleze numai „anacronismul lui radical". Cu satisfacerea acestei condiții ar fi rezultat, nici vorbă, capodopera, filmul așteptat de noi toți... Asta e zguduitoarea viziune ce ni se propune... „Putea fi un personaj deosebit de izbutit" și „numai așa comedia ar fi fost de o reală calitate". Nu e greu să observi că tocmai refuzul unor atari simplificări



Nicolae Sireteanu (A fost prietenul meu), **Sebastian Papaiani** (Un surîs în plină vară) și **Octavian Cotescu** (Dragoste lungă de-o seară).

VALERIAN SAVA

Regie — „În major"

Primul impuls estetic căruia pare să-i fi cedat Savel Stiopul realizînd *Anotimpuri* a fost refuzul violenței distructive și retorismului zgomotos. Demonstrația o dezvoltă povestirea *Fantezie în major* unde bătaia cu zăpadă a copiilor e tradusă de sensibilitatea fragilă a școlăriței într-o obsesie a brutalității. Învinsă, ea evadează de sub imperiul acestei obsesii, trecînd din lumea reală care-i apare plină de vicisitudini, în aceea a artei, a creației — aceasta înfățișîndu-i-se purificată de orice porniri obscure, ca un tărîm al seninătății, reculegerii și grației virginale, în care oamenii plutesc imponderabili, netulburați, perpetuu fericiți. Partitura de o rară finețe a imaginilor lasă să se audă undeva o notă dulceag-religioasă (cînd mica pianistă e condusă spre scenă: — Acum e rîndul tău, Ofelia...) O acoperă însă, în orchestrația filmului, tema generoasă care afirmă capacitatea artei de a-l transforma pe om, înnobilîndu-l. Eroina stabilește prin muzică un dialog cu auditorii concertului (care nu mi se pare „lungit"), cîștigîndu-i pentru propria sa viziune asupra existenței; astfel, ea se autodepășește și lasă în urmă condiția inferiorității sale. Ideea artistică este în acest mod împlinită, deși întrucîtva diminuată de o anumită liniaritate expozitivă. Finalul *Fanteziei în major* readuce însă acea notă falsă prin pocăința mută a băiatului care o brutalizase pe fată. Umilit ca în fața unui miracol, el primește gratificația unui sărut iertător pe care fata îl oficiază desfigurată parcă de un straniu mister.

În prima secvență a *Incertitudinii*, noua angajată la fabrica de textile își contemplă mașina cu aceeași încîntare ca școlărița pianistă — scena. Sub obiectivul aparatului care se oprește sau lunecă deasupra detaliilor războiului de țesut și a pînzei imaculate curgînd insesizabil, mașina și firele albe capătă o suavă pulsație și desfășoară un bine marcat dans miniatural, în ritmul unei mișcări din Bach. Intervine însă de data aceasta un accident care întrerupe contemplația. Mașina se oprește, fata încearcă să o reanime dar nu poate decît să-i smulgă un scîncet înfundat. Se aude doar vuietul surd și îndepărtat al halei, deasupra căreia timpul s-a oprit în loc, — și atunci apare tînărul mecanic. Regizorul obține aici un real dramatism al detaliilor și al microgesturilor. Țesătoarea și mecanicul (ai căror interpreți nu sînt de loc lipsiți de farmec) caută cu ochii și cu mîinile defecțiunea de o parte și de alta a mașinii și chipurile lor se caută de asemenea unul pe altul și se descoperă cu uimire, alunecînd dincolo de rețeaua inefabilă a firelor transparente, întîi într-o direcție, după aceea în cealaltă, ca și cum ar relua dansul oprit al pieselor mașinii. Apoi mecanicul, cu un gest delicat dar sigur, apucă mîna fetei, învinge ușoara împotrivire a acesteia, i-o așază pe mecanismul de pornire și-l scoate din inerție. Dansul miniatural al firelor și pulsația mașinii se reiau, dar ele nu mai sînt însoțite de muzică, iar fata le privește acum cu alți ochi. Munca nu mai apare dintr-un unghi extatic, iar poeziei i se adaugă un spor de luciditate. Acest început de povestire este excelent.

Ceea ce urmează plasează însă eroii pe alte traiectorii decît cele ce le erau sortite. Ieșit din fabrică, băiatul își pierde brusc și siguranța și farmecul. Față în față cu fata (dragostea este aceea care așază direct și integral omul în fața omului, spunea Marx) îi dispare subit orice urmă de personalitate. În această postură se simte inexplicabil umilit și se urîțește. Gesturile îi sînt fără vigoare și fără vibrație. Cînd, forțat de împrejurări, îi propune fetei să-l urmeze acasă, pronunță parcă micșorat o rugăminte rușinoasă, scuzîndu-se cu anticipație și, după cum se va vedea, fără motiv. În această stare de paralizie proustiană a voinței, rămîne pînă la sfîrșit. Ceea ce compromite povestirea este însă faptul că eroul e pus să simuleze totuși frenezia (smulgînd o chitară cuiva pe stradă și dansînd în jurul fetei), ospitalitatea, iar după noaptea rezervată exclusiv visului — calități de bărbat gospodar și grijuliu și o stupefiantă mulțumire de sine. Fata, îngăduitoare, nu are motive să-i ofere totuși certitudinea unor viitoare întîlniri, dar el rămîne satisfăcut sub zodia seninătății imperturbabile („Cum vrei tu...")

Or, dragostea, ca și munca, nu e numai contemplație, iar refuzul violenței nu poate să ne rezume etica. Absolutizarea acestui refuz ne-o mutilează. Episodul urma să marcheze în suita celor patru povestiri marea revelație a dragostei și saltul maturizării umane care sparge fetișurile copilăriei pe toate planurile și-l face pe om apt pentru creație și pentru fericirea autentică. Menită să fie culminația poeziei dramatice a filmului, povestirea se află însă la nivelul minim, scăzînd valoarea întregii opere, mult și iremediabil.

Despre povestirile a treia și a patra s-a scris mai pe larg. Luată în ansamblu, *Arșița* nu mi se pare a fi — cum s-a spus — partea cea mai slabă a filmului. Dimpotrivă, sub un anumit aspect, tocmai aici Savel Stiopul se apropie mai mult de filmul modern, receptînd cu o sensibilitate robustă, în intimitatea vieții cotidiene, ceva din tensiunea dramatică a epocii. Ultima povestire reia, în ipostaze noi, motivele anterioare (regăsim copilăria, adolescența, maturitatea) într-o sinteză bogată de sensuri, nuanțe și subtile sugestii, care s-ar cuveni analizate separat. Cu toată debilitatea unora dintre coloanele care o susțin, *Zi grea* se înscrie, cum afirma Ioan Grigorescu în cronica pe marginea căreia discutăm, „printre cele mai interesante reușite ale ecranului romînesc". E, prin ceea ce vizează, un îndemn pentru o regie „în major".

ferește filmul de banalitate. Exagerînd puțin, se poate spune că eroul este „izbutit" și „comedia" e „de calitate", exact, pentru că s-a evitat teribil de ingenioasa soluție cu tipul „înapoiat" și numai „înapoiat", iremediabil anacronic și complet ridicol. Dacă filmul are și cusururi, și desigur că are, asta vine din eroarea realizatorilor care n-au valorificat consecvent și pînă la capăt, cu îndrăzneală artistică (adică fără să se teamă de contradicția posibilă, de aparenta lipsă de unitate) *toate* resursele spirituale și sufletești ale eroului. Poate că atunci n-am mai fi avut o comedie „unitară", aspectele comice se izbeau de cele grave, dramatice, dar ceea ce se pierdea ca unitate aparentă și-ar fi găsit certe compensații în conținut, în structura mai originală a filmului. Originalitatea artei contemporane cred că implică între altele și o anumită rezervă neîncrezătoare în categoriile estetice ferme (sublim, comic, dramatic, etc.) considerate separat și în „stare pură".*)

Cîteva impresii de un ordin mai general, fără nici o pretenție de organizare, pe marginea ultimelor producții cinematografice și prilejuite de astă dată de aspectele deficitare ale acestora, în ce privește personajul contemporan, autenticitatea ambianței, motivarea interioară, expresivitatea în planul artistic etc. Indiscutabil că (și e bine să pornim cu această realitate unanim acceptată ca platformă a discuției), apariții precum *Partea ta de vină, A fost prietenul meu, La vîrsta dragostei, Un surîs în plină vară, Anotimpuri, Dragoste lungă de-o seară*, filmele noastre mai recente inspirate din viața contemporană izbutesc să dea — comparate cu producțiile de acum cîțiva ani — o sporită impresie de autenticitate, ceva din sentimentul prezentului socialist. Ele propun și cîteva tipuri umane care se rețin: Făniță din *Un surîs în plină vară* și Mihai Brad din *Partea ta de vină*, Mihai, fratele președintelui și președintele însuși din *Dragoste lungă de-o seară*, Nea Matei din *A fost prietenul meu*, bătrînul profesor din al patrulea episod al *Anotimpurilor*. Aceștia toți se mișcă într-o ambianță deajuns de cristalizată și în linii generale verosimilă și uneori ne conving că există cu adevărat și că e necesar să existe. Prezența lor în memorie se asociază firesc și de fapt se confundă cu a interpreților care o susțin, îndeobște bine și uneori foarte bine. Am spus: *prezența* lor, gîndindu-mă la sensul exact al cuvîntului și nu la acela convențional care uneori sugerează prea puțin iar alteori prea mult. *Prezența* lor este în cîteva cazuri convingătoare, asupra acestei chestiuni nu prea mai avem ce discuta, dar se pune întrebarea cît de intensă și — dacă trebuie — cît de adîncă și de dramatic încordată este viața ce se profilează și ni se sugerează dincolo de ea. Aceasta ni se pare a fi la ora actuală o problemă vrednică de toată atenția.

Personajului cu prezență verosimilă i se atașează în toate cazurile amintite — și mă refer înadins la ele, întrucît ating un rang satisfăcător de „realizare" — cîte o pasiune sau cîte o dramă, un impas interior, o complicație etc. Aici se simte de-acum o ezitare, se ivesc nu o dată soluții artificiale. Am senzația că scenariștii și regizorii noștri consumă aproape întreaga lor energie în procesul de pregătire, de elaborare migăloasă — ceea ce e lăudabil într-o măsură — apoi însă ei se mulțumesc să filmeze ceea ce au proiectat, mai bine zis să ilustreze „în imagini" consecința ultimă a reflecțiilor lor, cu încredințarea că rezultatul efectiv va apare oarecum automat și că oricine le va sesiza intenția subtilă.

Adeseori ceea ce a fost gîndit bine și exact vreme îndelungată, suferă un proces de pierdere și alterare, de devitalizare în stadiul realizării, acela în definitiv care contează. În episodul numit *Arșiță* din *Anotimpuri*, Savel Stiopul a vrut să figureze sentimentul dragostei regăsite, reînnoite, criza și rezolvarea ei, seceta și noua fertilitate. Practic însă, la ce asistăm? La scene cît se poate de insipide. Nevasta face o vizită soțului la fabrică unde asistă la procesul muncii filmat fără fior; soțul meșterește ceva, sucește niște șuruburi, apoi, din cînd în cînd, le mîngîie duios. Intenția autorului era să ne facă martorii unui moment fascinant. Soțul și soția pleacă împreună de la fabrică ținîndu-se îmbrățișați, ea, adică, s-a îndrăgostit de el a doua oară. Nu va iubi pe un altul, îl va iubi tot pe el, cu forță sporită, acum că l-a văzut întorcînd niște șuruburi. Intenția este majoră — dragostea și munca, nimic mai interesant! Scenaristul, regizorul, a vrut să „redea" poezia muncii, nimic mai pasionant și mai tulburător ca *idee*, însă ce a ieșit din asta, să nu mai vorbim. Poezia, puritatea sentimentului nu cresc din ele însele, ci numai pe un teren substanțial, de observație și trăire autentică, acestea însă trebuie *arătate* pentru a convinge pe spectator, astfel poezia e neantul.

Pentru a figura *suferința*, nu e de-ajuns să filmezi pur și simplu cîteva fețe îndoliate de actori care fac tot ce le stă în putință ca să „exprime" suferința, cum se întîmplă în prima parte a filmului *Dragoste lungă de-o seară*. (Se pot spune de altfel cuvinte bune despre scenariul lui Alecu Ivan Ghilia, regia lui Horea Popescu, ca și despre unele aspecte ale interpretării). Trebuie *dovedite* convingător temeiurile suferinței. Nu e de ajuns ca lucrurile să aibă un aspect dramatic, necesar este să existe o dramă, asta ne convinge mai mult decît o sută de aspecte dramatice și de fețe împietrite de suferință. Aici însă, drama e înlocuită cu explicații, cutare suferă pentru că a fost părăsit, cutare pentru că se crede urît, incapabil să inspire o iubire adevărată. În planul superior artistic, acestea toate ne lasă profund indiferenți.

În *Vîrsta dragostei* vedem la început un tînăr care suferă, se plimbă frînt pe străzi. Apoi, „explicația": tînărul a stat la închisoare întrucît a condus mașina fără carnet de șofer. Apoi devine vesel și fericit. Iarăși, explicația: iubește. Apoi e din nou trist. Explicația: tatăl fetei, bătrînul maistru în echipa căruia tînărul muncește, nu vrea să audă de posibilul cuplu. Apoi e din nou vesel: tatăl, bătrînul maistru, este de acord să-l ia de ginere. Acestea toate sînt explicații, în sensul foarte concret al cuvîntului, vezi pe cutare pe stradă că e vesel sau e trist, ceri o explicație, ți se dă o explicație, ești satisfăcut, mergi mai departe. Chestiunea este că în artă atari explicații nu conving și nu satisfac, dacă nu sînt trecute substanțial prin situații expresive, vii, sau dacă acestea chiar dacă există nu fac decît să *ilustreze* sentimentul, în loc de a-l revela puternic și concentrat, conjugînd cele mai bune mijloace.

*) Sugerez aici una din căile care fac posibilă o discuție despre personajul contemporan.



DIN NOU DESPRE FILMUL ISTORIC

CONȘTIINȚA ARTISTULUI ȘI EPOCA

de S. DAMIAN

O direcție în filmul istoric care revendică paternitatea lui Eisenstein *(Aleksandr Nevski)* stăruie, în relatarea evenimentului, asupra aspectului legendar. Trăsături caracteristice? Grandoarea cadrului, coloritul mirific, descrierea aptitudinilor exemplare ale eroilor. Adevărul fundamental al epocii este însă reconstituit cu fidelitate, iar sensurile social-istorice, referirile contemporane apar pregnant. Am analizat în numărul trecut al revistei „CINEMA" cîteva din filmele realizate pe diferite meridiane ale lumii, filme care valorifică tradițiile de transpunere plastică ale lui Eisenstein, aducînd, fiecare în parte, o viziune originală, independentă, specifică.

Nu se poate trece cu vederea în explorarea domeniilor filmului istoric o categorie distinctă: producțiile istorico-mitologice. Aici fantezia domină autoritar amplificînd, îmbogățind enorm puținele date și mărturii cuprinse în arhive. Genul este privit de unii cu condescendență și exclus din sanctuarul artei veritabile. Alții fac eforturi să extragă din plăsmuirile mitologice noi zăcăminte de preț, mijloace de fascinare și influențare a publicului larg.

Astfel se explică puterea de circulație pe care o au aceste filme, mai ales în țările occidentale. Se perindă pe ecrane cu o frecvență impresionantă Hercule și Ulisse, personajele biblice și eroii epopeelor medievale. Multe din superproducțiile costisitoare, din spectacolele de mare montare pornesc de la o schemă de întîmplări împrumutate din miturile și legendele istoriei universale.

Este firească audiența de care beneficiază aceste producții. Spectatorul care pătrunde în sala de cinematograf, avizat de genul specific abordat se simte gata să participe la o experiență magică, la o vrajă. El știe că va fi purtat într-o lume îndepărtată și miraculoasă, cu bărbați de o forță ieșită din comun, cu femei de o frumusețe uluitoare, eroi angrenați într-o succesiune de împrejurări neprevăzute. Cavalcadele, asediile, bătăliile pe toată suprafața ecranului sînt urmărite cu aviditate. Dacă aici se cere un minimum de verosimilitate (mai puțin ca în alte „deshumări" ale trecutului, cu obiective declarat realiste) și se impune o vervă năucitoare a invenției epice — genul a fost adesea compromis prin desconsiderarea totală a adevărului, prin caracterul stereotip și țipător al intrigii) prin artificialitate. Producții de mare montare vizionate și la noi *(Cartagina în flăcări, Mongolii, Șehe-*

rezada etc.) au fost un triumf al prostului gust. Nu trebuie însă discreditat genul necesar și iubit de publicul larg. În Saga populară a eroului rătăcitor în lupta pentru justiție, pentru apărarea celor slabi, pregătit să înfrunte calamitățile naturale, monștri oribili preistorici, Saga construită cu toate formele gigantice și mitice, s-ar putea fructifica în anumite limite — cum încearcă unii regizori italieni — un spirit de gravitate și tradiții estetice înalte.

Evident, filmele istorico-mitologice au unele atribute specifice care trebuie acceptate ca niște date inerente: o structură narativă simplă și liniară, momente de afirmare patetică a vigoarei, a curajului, a îndemînării — chiar cu probele naive repetate de-a lungul veacurilor —, eroi cu o privire senină, neînfricată, figuri caricaturizate ale dușmanilor, biruința finală a binelui și a dragostei. Îngăduind licențele, posibile mai ales aici, nu poate fi însă admisă violentarea grosolană a autenticității și degradarea prin platitudine și convenționalitate a virtuților inițiale. Se abuzează astfel de buna credință a unui public vast și cu deosebire a tineretului, dornic să asiste la aventuri extraordinare în decoruri fabuloase.

Rămîne ca, în continuare, să ne ocupăm de filmele care în reconstituirea istorică refuză coeficientul legendar și simbolul. În reflectarea raporturilor de forțe, în alcătuirea tabloului epocii, se urmărește veridicitatea tuturor detaliilor în spiritul celui mai consecvent realism. Apare esențială aici relația dintre erou și fundalul social-istoric, mișcările de conștiință fiind caracterizate prin prisma înfruntărilor între clase.

La vizionarea filmului *Senso*, regizat de Visconti, o parte a criticii italiene a susținut că autorul a abandonat neorealismul (magistral reprezentat prin *Obsesie* și *Pămîntul se cutremură*). S-a vorbit despre jocul de culori, efectele de lumină, dispunerea costumelor, montarea de un admirabil rafinament plastic — însușiri prin care Visconti se înrudește cu autorul lui *Aleksandr Nevski*. Dar, de fapt, chiar în evocarea trecutului principiile neorealismului erau aplicate cu strictețe și strălucire. Ca modalitate, Visconti evita formele parabolei și ale alegoriei, căutînd permanent sensul exact, realist. Obiectivul se îndreaptă în principal nu spre drama sentimentală, ci spre traiectoria mișcărilor politice. Visconti declară: „Ideea mea era de a întocmi un tablou de ansamblu al istoriei italiene, din care să se detașeze aventura personală a contesei Serpieri care în fond nu este decît o exponentă a clasei sale". Ardența pasiunii care o împinge pe eroină spre toate renegările, lașitatea și cinismul mărturisit cu sinceritate de amant, un ofițer austriac, nu sînt decît simptome ale unei dislocări mai largi, istorice. Pe regizor îl preocupă dialectica raporturilor între burghezie, mișcarea democratică națională și avîntul popular. Încă de atunci Visconti tratează cu perspicacitate tema revoluției avortate, ca o urmare a vechei teze a „transformismului", care a ascuns de atîtea ori, în Italia, realele țeluri ale exploziei de masă și a amortizat efectele ei. Speranța unei revoluții autentice și motivele destrămării ei — iată care este substanța filmului *Senso*.

Tema revine în *Ghepardul*. „Eu am fost totodată solicitat, afirmă Visconti, de pure emoții poetice (caracterele, peisajul, conflictul între vechi și nou, descoperirea insulei misterioase, legăturile subtile între biserică și lumea feudală, excepționala figură umană a prințului, meschinăria proaspeților îmbogățiți, amestecul intereselor politice, frumusețea Angelicăi, duplicitatea lui Tancred) și de forme precise de natură ideologică, înclinație care nu este nouă în producțiile mele, de la *Pămîntul se cutremură* la *Senso*". Regizorul lămurește el însuși metoda de restituire în film a adevărului epocii: „Curentele istorico-politice nu covîrșesc pe celelalte; ele curg în înseși vinele personajelor, ca un component esențial al fluidului lor vital".

Visconti analizează atît rafinamentul seniorial al prințului, martor al unui sfîrșit de veac și judecătorul său lucid, cît și toropeala voluptoasă a Siciliei și refugiul ei în imobilitate. Analiza uzează de termenii economici ai conflictelor de clasă, tendințele care se încrucișează explică destinul tragic al eroului principal. Pătrunzătoarea disecție a unei epoci trecute urmărește un țel contemporan. Visconti își propune să demonstreze iarăși, la o altă treaptă a istoriei, ineficacitatea politicii concesiilor sterile și subliniază necesitatea unirii forțelor revoluționare pentru satisfacerea revendicărilor.

În acest fel, filmul istoric încetează de a fi o întoarcere spre vremuri apuse, o îndepărtare de la stringentele probleme actuale. Cu mijloace de hiperbolă sau simbol (Eisenstein), cu descripția tuturor detaliilor într-un tablou de frescă social-politică (Visconti), filmul istoric vizează împrejurări contemporane, exercită un rol profund educativ, mobilizează conștiințele.



Două scene de ample desfășurări de forțe: una din Căderea imperului roman, **de Anthony Mann, cealaltă din** Ghepardul **lui Visconti.**





LIRIC POETIC

de Silvian IOSIFESCU

Sensul obișnuit — destul de restrîns — în care se folosește termenul de poem cinematografic se acoperă cu acela de poem comentat în imagini. Dintre exemplele nu prea numeroase ce se pot da sînt de amintit în cinematografia progresistă franceză, *La rose et le réséda* după un poem de rezistență al lui Aragon sau un cîntec în imagini, *Mon ami Pierre*, povestea vieții unui pescar din Atlanta, spusă de Yves Montand. În aceste cazuri imaginea are un rol subordonat, urmează versul și-l traduce plastic, păstrînd drept singur mod de afirmare, oarecum independentă, variațiile și asociațiile de imagini în jurul temei pe care i-o oferă versurile.

Un alt sens se referă la o anumită calitate poetică a filmului. Paginile închinate lui Dovjenko o pomenesc îndreptățit. La fel de îndreptățit e folosită și în aprecierea altor autori de filme: Pudovkin pentru *Mama*, René Clément *(La bataille du rail)* și alții. În afară de această latură esențială, traducerea patosului revoluționar în plastica cinematografică, diverse alte tărîmuri ale poetului își pot afirma prezența: tristețea lui Carné din *Suflete în ceață*, poezia renunțării la dragoste a omului matur din *Tăcerea e de aur* a lui Clair etc.

Se poate vedea ușor că sensurile în care e luat „poeticul" în ambele cazuri nu sînt de loc identice. În primul sens e vorba de o situație foarte precisă — comentariul prin imagini al unui poem. Cel de-al doilea — mult mai larg — se referă la o anumită calitate a imaginii în cinematografie și confundă adesea poeticul cu liricul.

Pentru că în critica și estetica cinematografică persistă în acest domeniu neclaritatea — o arată chiar această echivalare a poeticului cu lirismul — intră în discuție cîteva premize generale.

În ce măsură e justificată aplicarea terminologiei literare — „poetic", „liric", „epic" — în alte arte? Înaintea cinematografului, muzica, artele plastice au practicat acest împrumut. Muzicologii vorbesc curent de calitățile „poetice" ale lui Schumann și Debussy. Există și în pictură exemple corespunzătoare. Fiind vorba însă de analogii, intervine coeficientul corespunzător de aproximație și asemenea calificări au adesea doar valoare metaforică. Utilitatea terminologiei literare crește cînd e vorba de asocierea literaturii cu alte arte. Atunci literatura își impune termenii. E con-



Vojtech Jasny e dintre puținii cineaști care știe să cerceteze lumea copilăriei (Cînd vine pisica)

ȘI ÎN FILM

secința faptului că limbajul ei are o precizie superioară oricărei alte arte. Vorbim de muzică dramatică și de muzică lirică. S-a încetățenit chiar modul de clasificare a vocilor după astfel de criterii cu sursă literară, distingîndu-se soprana dramatică de cea lirică.

Sinteza artistică, avînd literatura drept componentă — cinematograful — cunoaște cu și mai multă îndreptățire clasificări pe genuri care rămîn tributare literaturii, fără a forța artificial greutatea specifică a literaturii în film. Nu reducem filmul la literatură dacă distingem tipul construit dramatic de cel epic. Dintre filmele italiene ale ultimilor ani, *Ucigașul plătit* aparține primului tip. *Cu toții acasă*, celui de-al doilea. Mai clară e structura epică a peliculelor care urmăresc istoria unei familii sau o biografie. Ca și în literatură, care cunoaște teatrul epic și schița-scenetă, genurile se combină și în film, se întîlnesc forme de tranziție. Tot ca și în literatură, în linii mari, distincția se păstrează.

Din acest unghi, ceea ce denumim adesea neprecis — „poem cinematografic" e o modalitate plastică a liricului. Scenariul și imaginea comunică direct o impresie, o idee artistică recurgînd în mică măsură la narațiunea cinematografică ori la un conflict intens, de tip dramatic.

În cele două filme ale sale, Vojtech Jasny (cunoscut la noi prin *Dorința* și *Cînd vine pisica*) a știut să transmită o vibrație lirică, să viseze și să mediteze asupra vieții acordînd fabulei propriu-zise un rol minim. Scenele de început din *Cînd vine pisica* au o astfel de rezonanță lirică. Narațiunea e aici minimă și fără importanță în sine. Dar prin ochii bătrînului vagabond viața din vechiul orășel ceh cu micile ei întîmplări, bucurii și intrigi, cu figurile de fiecare zi, capătă sens mai adînc. Filmul devine meditație asupra unei existențe colective și perspectiva din turn își are tîlcul ei, surprinde unitatea diverselor întîmplări care se desfășoară simultan.

În *Dorința*, trei din cele patru părți — cu excepția episodului din sat, construit mai nuvelistic — aveau structură lirică, erau momentele unui interesant poem asupra vieții. Nu există narațiune propriu-zisă în episodul de dragoste. Cele cîteva momente, întîlnirea, plimbările cu bicicleta, despărțirea — nu încheagă un fir epic. Poate aceasta a și surprins spectatorul. Au însă continuitate prin impresia de vitalitate tulburătoare, comunicată sobru, adesea eliptic. Scena despărțirii constituie un bun exemplu. Cei doi tineri și-au luat rămas bun. Fata care pleacă stă la fereastra compartimentului. Dar curînd, vitalitatea adolescenței, farmecul peisajului, viața care se deschide promițătoare, înainte îi schimbă expresia. Cu un zîmbet ce întîmpină toate, soarbe peisajul aplecată pe fereastră. *Dorința* — primul film al lui Jasny — anunța o înclinare marcată spre meditație și lirism pe care umorul le împiedica să devină excesive. *Cînd vine pisica* participă la mai multe genuri. Ușurința cu care intervine miraculosul introduce filmul în lumea basmului. Morala, pe alocuri stăruitor accentuată, îl transformă într-un epilog — o povestire cu tîlc educativ. Astfel că acest elogiu făcut cu puritate și noblețe, elogiu al prospețimii, al onestității, scoate destul de bine la iveală și însușirile lui Jasny și unele riscuri ce-l pîndesc. Există la el puterea de a descifra în cotidian înțelesuri mai adînci, și o grație proaspătă — e dintre puținii cineaști care știe să cerceteze lumea copilăriei fără dulcegării și șabloane. Nu vrem să repetăm cele spuse despre un film mult comentat, ci să ne referim la un teritoriu al cinematografului mai puțin prospectat. În filmul lui Jasny se remarcă deosebite virtualități poetice. Există însă și pericolul de a transforma generalul în vag. Ceea ce apără și ceea ce respinge *Cînd vine pisica* aparțin moralei socialiste. Dar chiar în condițiile unui gen care alternează fantasticul cu cotidianul, se simte că acest cotidian e prea puțin datat. Supără în al doilea film și lungimile, plumbul pe care-l constituie pe alocuri repetițiile stăruitoare.

Cineastul, încă foarte tînăr, care a convins după două filme că e o personalitate dintre cele mai interesante, își caută drumul, dar îl caută pe anumite coordonate. Una din ele e cea lirică.

Lirismul cinematografic nu trebuie însă confundat cu folosirea metaforei sau altor figuri de stil. Domeniul stilisticii filmului e adesea tratat prin identificări literare. Dar aceasta e altă problemă. Trebuie spus doar că așa cum poezia se reduce la o combinație de metri și de figuri de stil numai într-o înțelegere de belfer, lirismul cinematografic nu are neapărat nevoie de exprimarea figurată. Jasny o folosește în măsură mică. În *Dorința*, singura mai importantă e scena din final, cînd tînărul inginer care și-a pierdut mama află în vuietul șantierului că nevasta lui a născut. Ideia ar putea părea simetric banală. Delicatețea și sobritatea autorului o fac emoționantă. Folosirea metaforei și a simbolului sînt și în film în funcție de stilul individual și mai ales de tactul artistic al regizorului. În *Casa în care locuiesc*, film al eroismului cotidian, o scenă care se repetă simbolic la început și în final are neobișnuită intensitate lirică și grandoare meditativă. În primele scene, eroul, copil, iritat de eleganța ce i se pare fandosită a unei fetițe, o stropește cu noroi, ca din nebăgare de seamă. În final, eroul care a trecut prin război, și-a pierdut iubita, pe fetița de odinioară, vede cîțiva copii repetînd aceeași întîmplare. Rămîne cu privirea ațintită, apoi se întoarce către aceia care, de la fereastra casei, îl cheamă la viață. E în această repetiție ideea perpetuării înțelepte a vieții.

Lirismul cinematografic nu se reduce la poemul comentat și nu e circumscris filmului artistic propriu-zis. Fără să existe identitate de situații, se impune și aici o analogie cu literatura. Reportajul literar e una din numeroasele punți care leagă literatura de ficțiune de transcrierea faptelor autentice. Filmul documentar cunoaște



Cadru din Casa în care locuiesc.

grade și forme diferite de prezență a transfigurării artistice și a comunicării lirice. A realizat-o Ion Bostan în imaginile lui din Deltă. A izbutit-o, în mai multe rînduri, Mirel Ilieșiu. Lirismul în imagini e sensibil în *Rădăcini*, pelicula închinată unui artist original și viguros, lui Geza Vida. Petru Comarnescu a criticat filmul considerîndu-l mai ales drept comentar incomplet asupra personalității lui Vida. E o problemă de critică plastică asupra căreia nu am a mă pronunța. Dar *Rădăcini* e operă de creație și în ansamblu un bun poem cinematografic. Ajutat de imaginea expresivă și originală a lui Sergiu Huzum, Mirel Ilieșiu împărtășește privitorului raportul dintre sculptor și viața din jur. Chiar dacă analiza tematică a operei lui Geza Vida e incompletă, forța de generalizare și de comunicare a filmului e prețioasă.

Fără a concura în importanță cu celelalte tipuri de filme, lirismul cinematografic are domenii felurite și la fel de felurite moduri de afirmare. Riscurile se pot bănui. Există riscul excesului și al manierismului, ori cel al pretextului pe care căutarea liricului îl poate constitui pentru formalism și deslînare. Dar riscurile se pot evita prin fermitatea realistă și prin bun gust. Ele nu justifică neglijarea unui domeniu prea puțin explorat.

cinema MERIDIAN

INSULIȚELE

Pe o zi geroasă de decembrie, o tînără fată seducătoare, îmbrăcată modest, trece grăbită pe străzile unui mare oraș, căutînd o adresă. Din convorbirea pe care o are cu o bătrînă foarte respectabilă, înțelegem că fata va accepta o sumă considerabilă pentru a rezolva „o afacere" în sud, într-un orășel pe coasta Mediteranei, vecin cu un arhipelag format din sute de insulițe. Pe una din aceste insulițe se va desfășura acțiunea filmului realizat de către casa iugoslavă Avala-Film în coproducție cu Motion Pictures Production și Export Company. Regizor Jovan Zivanovic, protagoniști Elke Sommer și Peter van Eyck.

„Afacerea" pentru care Elke Sommer întreprinde explorarea arhipelagului mediteranean este cucerirea în folosul unei mame hrăpărețe a lui Peter van Eyck care și-a părăsit postul de profesor la o catedră a universității din capitală, pentru a se refugia în acest colț uitat de lume unde, crede el, va uita corupția oamenilor în mijlocul cărora trăise atîția ani. Pînă la urmă tînăra fată, încercînd să-l ademenească pe profesorul solitar, va fi atrasă de buna lui credință și de puritatea lui sufletească, rămînînd alături de el pe insulița unde, de data asta își închipuie amîndoi, vor rezista vicisitudinilor „civilizației".

R. L.









cinema

în vizită la

COLEA RĂUTU





Popular — poate cel mai popular actor de cinema de la noi — Colea Răutu este, pentru cei ce-l cunosc, o prezenţă fermecătoare. Trebuie să-l asculţi vorbind (nimic teatral în vocea lui) să-i vezi ochii care au o sclipire ciudată, cu pleoapele uşor închise, vag asiatice, trebuie să-l vezi cum fumează (ca un ţăran la groapa de fumat a ariei, ţinînd ţigara între degete cu înţeleaptă gravitate) şi trebuie să-l vezi cum merge, legănîndu-se uşor, întipărindu-şi paşii în podea sau pe lut şi aşa, ai să înţelegi de ce se simte ca acasă în rolurile în care întruchipează oameni simpli. Nimic complicat în gestica lui. Pare terorizat de gesturile inutile, pare să nu fie impresionat de actorul focos, acrobat, care desenează în aer contururi imaginare, care se schimonoseşte în lumina rampei, care ar înghiţi şi săbii (dacă regizorul i-ar cere asta) voind să pară cu orice preţ „actor", compunîndu-şi un mers anume, o căutătură anume etc... etc...

Pe un platou de filmare, Colea Răutu se amestecă, se „pierde" în armata maşiniştilor ori a electricienilor. Şi e minunat că se întîmplă aşa. Totdeauna autentic, Colea Răutu a ajuns la emoţie parcurgînd un drum lung de căutări artistice, un drum al simplităţii.

Ca să-i putem vorbi a trebuit să ne suim în trenul de Suceava şi ajunşi la Gura Humorului, acolo unde se turnează exterioarele filmului *Neamul Şoimăreştilor*, l-am găsit pe actor într-o zi mohorîtă în care zeci de perechi de ochi pîndeau soarele...

Colea Răutu: Azi n-o să putem filma. Plouă.

— E o vreme minunată pentru... interviuri.

C.R.: N-o să vă supăraţi dacă vă spun că nu prea mă-mpac cu cei ce-mi iau interviuri?

— De loc.

C.R.: Nici articolul din „CINEMA" nu mi-a plăcut. Analiza e cam unilaterală şi — într-altă ordine de idei — reporterii nu-mi plac atunci cînd comit indiscreţii inutile. Se relatează din viaţa noastră amănunte lipsite de importanţă şi lucrurile cu adevărat interesante sînt ocolite.

— Sînteţi unul dintre actorii de film cei mai „jucaţi". În cîte filme aţi apărut?

C.R.: Cu toate ar fi vreo 11. Dar nu sînt toate filme...

— Amintiţi-ne cîteva din ele.

C.R.: Desfăşurarea, Dincolo de brazi, Moara cu noroc, Setea, Soldaţi fără uniformă, Lumină de iulie, Lupeni 29 şi *Pisica de mare.*

— Care v-au fost rolurile cele mai dragi? Care film romînesc v-a plăcut cel mai mult?

C.R.: Rolurile din *Moara cu noroc* şi *Lupeni 29* mi s-au părut cele mai potrivite temperamentului meu artistic. Cel mai bun film romînesc? După mine, cel al meşterului Iliu: *Moara cu noroc.* Filmul are tensiune, momente dramatice realizate într-o atmosferă creată cu mijloace simple, interpretări actoriceşti memorabile. Acţiunea se „leagă" firesc, textul vorbit e foarte colorat, foarte sugestiv. Acolo, în *Moara cu noroc*, am avut posibilitatea — rar întîlnită de-atunci — de a-mi realiza rolul prin alternarea unor nuanţe psihologice, acolo am „jucat" pauze, m-am servit de „tăceri", în dialog n-a fost nevoie — ca în alte filme — să mă explic, să-mi comentez ori să-mi anunţ gesturile. Eram — cred — o întruchipare posibilă a eroului literar, nu eram cîtuşi de puţin „actor".

— La ce vă referiţi?

C.R.: Asta n-are rost s-o scrieţi: mulţi confraţi, unii adevăraţi maeştri, s-ar supăra. Vreau să spun că mulţi dintre interpreţi nu-şi înţeleg misiunea, renunţă la ideea că trebuie să dea viaţă unor eroi şi se interpretează pînă la saturaţie pe sine. Pînă la saturaţia publicului, mai bine zis. După mine nu actorul Colea Răutu apare în rolul minerului Cutare ci acesta, minerul, omul viu şi adevărat, primeşte pe ecran înfăţişarea lui Colea Răutu. Iar pe mine, acest rol, al meu, nu mă prea ispiteşte. Vreau să mă identific cu personajul ales, să intru în carnea lui, să-i împrumut deprinderile şi — de ce nu? — hainele. Cînd filmam în *Desfăşurarea*, umblam pe uliţele satului în care turnam îmbrăcat cu straiele lui Ilie Barbu: aveam o cămaşă cam veche şi o pălărie albită de ploi şi de soare, dar cînd apăream în mijlocul ţăranilor, în zile de răgaz, constatam uimit că nimeni nu se miră. Eram Ilie Barbu, ţăranii mă recunoşteau, puteam discuta cu ei orice, despre pămînt de pildă, şi ei mă ascultau ca pe unul de-al lor. De multe ori însă, lucrurile petrecute pe ecran sînt — într-un fel — frumoase, nimic de zis, dar nu le crezi. Uite, am văzut filmul lui Horea Popescu, *Dragoste lungă de-o seară* în care sînt şi multe lucruri bune, dar şi altele mai puţin fericite. Eu cînd am văzut secvenţa de la vie, pregătită solemn, filmată din belşug, am avut impresia, privind cele cîteva fete frumuşele culegînd struguri, că sînt la operetă, prea erau multe gesturi uscate, preţioase, prea se vedea că mînuşiţele domnişoarelor din figuraţie nu sînt deprinse cu munca. Şi tocmai cînd speram că secvenţa îşi are un rost al ei în film, că ea pregăteşte vreun episod important, totul s-a terminat, aparatul s-a plimbat într-alt decor. Eu vreau *să cred*, cînd mă duc în sala de cinema. Şi vreau să fiu crezut, cînd mă aflu în studiou.

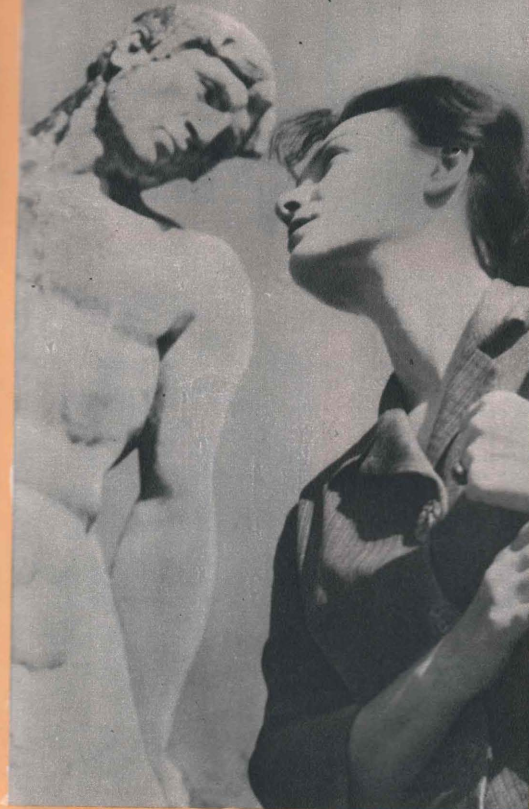
— Ce rol v-aţi dori?

C.R.: Am fost chemat să joc mereu acelaşi personaj; dacă lucrurile continuă aşa, chiar dacă dumneata ai să mă vezi pe genericul a încă 20 de filme, eu, practic, dispar din film! Încetez de a mai exista ca actor original, devin o copie după un clişeu, repetată pînă la absurd. Mi-aş dori, de ce să nu recunosc, un rol scris pentru mine. Să-mi zică scenaristul: măi Colea, te-am văzut în filme, pe scenă, pe stradă, în crîşmă şi cred că te cunosc oarecum; uite, rolul ăsta l-am scris cu gîndul la tine. Şi eu aş intra în pielea personajului, m-aş strădui să-l înţeleg. Altminteri ce mi se poate cere în filme ca *Pisica de mare* în care, îmbrăcat ceremonios, nu fac altceva decît să stau la un birou şi să trag concluzii? Acolo n-am făcut film. Vreau o operă cinematografică care să fie demnă de viaţă, de clocotul zilelor. Şi-aş mai vrea să nu ocolim nici unele fenomene particulare ale existenţei noastre, trăsături de caracter de a căror relevare să nu ne fie frică. Un film despre sat, de pildă, despre oameni cu preocupări diverse, cu necazuri şi bucurii. Şi necazurile să nu fie pricinuite numai de absenţa unor broşuri zootehnice, ori de larma pe care o fac la vreun bal sătesc, flăcăii bătăuşi. Vreau să existe viaţă în tot ce facem. Şi în viaţă oamenii se iubesc, ori se înfruntă, sînt generoşi ori, dimpotrivă, meschini, există nunţi spectaculoase, dar există şi despărţiri. Filmul trebuie să redea o imagine completă a actualităţii.

★

La Voroneţ, leagăn al minunilor moldave, echipa filmului *Neamul Şoimăreştilor* se pregăteşte să refacă pe ecran zbuciumata istorie sadoveniană. Colea Răutu, interpret al beiului tătar Temir, sărbătoreşte în acest context spectaculos un deceniu de cînd face film. Ne-am despărţit de el urîndu-i încă multe alte decenii de activitate, urîndu-i filme şi roluri mari.

Gheorghe TOMOZEI



Cu GRAŢIELA ALBINI prin Bucureşti

„În ultima vreme am călătorit foarte mult. Mai întîi am fost la Bruxelles unde împreună cu Colpi şi cu Platon am prezentat publicului belgian filmul *Codin*. Reîntoarsă în ţară am plecat la Deva şi cîteva zile mai tîrziu la Suceava cu *Dragoste lungă de-o seară*. Acum închei această serie de călătorii cu o scurtă plimbare prin Bucureşti. De fapt nu este chiar o plimbare. Am cîteva clipe de răgaz pe care vreau să mi le petrec în Parcul Libertăţii. De ce n-am ales Herăstrăul sau Grădina Botanică? Parcul Libertăţii este colţul meu preferat. Aceste alei lungi şi drepte, scările vaste ce par să urce spre cer, flacăra veşnică amintind de eroii unor tragedii adevărate, toate acestea îmi creează senzaţia unui uriaş amfiteatru antic avînd drept acoperiş cerul, drept scenă lumea însăşi. Vi se pare că modul meu de a gîndi este prin excelenţă dramatic? Poate. Teatrul m-a atras dintotdeauna. Pe băncile şcolii pierdeam deseori firul lecţiilor pe care le predau profesorii. Visam scena. Împreună cu alţi tineri am format un colectiv de amatori. Dădeam spectacole într-un soi de pavilion. În aceeaşi perioadă şi în acelaşi pavilion a făcut primii paşi către artă şi consăteanul meu, regizorul Horea Popescu. Asta s-a întîmplat la Zlatna. Dacă prefer filmul sau scena? Greu de spus. Pot să vă fac însă o mărturisire. Pînă acum doi-trei ani nu mă simţeam atrasă de film. Preferam scena care oferă actorului continuitatea creaţiei de-a lungul unui rol, spre deosebire de film unde el îşi realizează scenele „pe sărite", începînd uneori cu finalul. Preocupări din ultima vreme? Sînt foarte preocupată de rolul pe care îl joc în *Sărutul*, noul film romînesc regizat de Lucian Bratu. Aş vrea să fie cel mai complex şi mai dramatic rol pe care l-am realizat pînă acum în cinematografie.



cinema

COLOCVIU

MARCEL MARTIN

Bilanţ festivalier

Iată deci că *Umbrelele din Cherbourg (Les parapluies de Cherbourg)* a luat Marele Premiu la cel de al 17-lea Festival de la Cannes. E oare o alegere justă? Eu cred că da, pentru că în această competiţie în care n-a figurat nici o capodoperă de talia unui *Ghepard*, *Opt şi jumătate* sau *Viridiana* (filmele marcante ale anilor trecuţi), filmul lui Jacques Demy a fost într-adevăr cel mai reuşit şi cel mai frumos, cel mai capabil să placă unui public larg datorită calităţilor sale artistice şi interesului uman al povestirii de dragoste. Protagoniştii sînt doi tineri care se iubesc; numai că, în timp ce băiatul pleacă să-şi facă serviciul militar din Algeria, fata disperată că nu primeşte veşti şi rămasă însărcinată, se mărită cu un altul. O temă banală, cum se vede, care ar fi putut face obiectul unei melodrame sentimentale. Or, realizatorul şi-a conceput filmul ca pe o partitură în întregime cîntată, toate dialogurile, chiar cele mai puţin poetice, fiind vocalizate de către actori sub forma unor recitative de operă; în plus, filmul este realizat în culori somptuoase. Rezultatul: o peliculă foarte frumoasă în care subiectul este de-a dreptul transfigurat de calitatea realizării: dacă admiţi, după cîteva clipe de surpriză, principiul filmului cîntat, ajungi să fii cu desăvîrşire cucerit de farmecul lucrării.

Un astfel de film conţine toate caracteristicile spiritului francez şi chiar am putea spune, al celui parizian: gust, eleganţă, umor; dar el simbolizează de asemenea şi limitele inspiraţiei cinematografiei franceze actuale. Această remarcă e valabilă şi pentru celălalt film francez, şi el foarte aşteptat, prezentat în cursul celei de a doua săptămîni a festivalului: *Pielea catifelată* de François Truffaut. Reluînd o eternă dramă burgheză (o nevastă îşi ucide bărbatul pentru că a părăsit-o pentru o iubită mai tînără), el a realizat un film de o mare sensibilitate şi de un mare adevăr psihologic: o dată în plus, se dovedeşte că talentul, gustul şi inteligenţa unui artist pot da unui subiect atît de comun, o ţinută dramatică remarcabilă şi o forţă artistică nu mai puţin convingătoare. Totuşi, *Pielea catifelată* este un regres în raport cu *Jules şi Jim* şi sîntem obligaţi să nu vedem în el decît o frumoasă reuşită minoră.

Marea surpriză a celei de a doua săptămîni a fost pentru mine *Pasagera*, filmul neterminat al lui Andrzej Munk, operă admirabilă şi tragică. 15 ani după terminarea războiului, o călătoare germană de pe un pachebot pare a recunoaşte într-o altă turistă pe o tînără poloneză care a fost în paza ei la Auschwitz, unde ea era supraveghetoare. Zdruncinată de această întîlnire, fosta nazistă retrăieşte (şi noi toţi alături de ea) circumstanţele care au legat-o cîndva de tînăra fată. Secvenţele de evocare a lagărului sînt de un dramatism şi o frumuseţe fără egal.

S-a vorbit mult de *Sedusă şi abandonată* ca de un Mare Premiu posibil: e adevărat că filmul lui Pietro Germi ar fi putut sta cu demnitate pe primul loc. Pentru că, sub aparenţe burleşti, acest film are adeseori profunzimea şi gravitatea tragediei. De fapt este tragedia în care superstiţiile şi prejudecăţile au transformat viaţa socială a Siciliei: pentru ca o tînără fată să se poată mărita cu omul cu care a păcătuit în afara legilor căsătoriei, ea va trebui să treacă prin nişte peripeţii de necrezut pe care Germi le povesteşte pe un ton comic şi cu o bogăţie inventivă inepuizabilă, fără a uita însă nici o clipă tonul grav pe care îl presupune descrierea unui stadiu social înapoiat, acela care face din Sicilia o provincie înapoiată. Se rîde mult şi des, dar rămîi stupefiat de violenţa şi amărăciunea care se ascund în spatele ironiei realizatorului: este un film foarte bun.

Aceeaşi remarcă şi pentru brazilianul *Dumnezeul negru şi dracul blond* de Glauber Rocha, tînăr regizor de 25 de ani care manifestă în acest al doilea film al său (el este autorul acelui foarte bun *Barravento*) un temperament de o forţă excepţională. În sfîrşit, trebuie semnalat impresionantul documentar iugoslav al lui Veljko Bulajic despre catastrofa de la Skopje: imaginile pe care le-a adunat regizorul sînt de un tragic aproape de necrezut, iar tonul filmului dovedeşte o nobleţe plină de emoţie.

Acest al 17-lea Festival de la Cannes s-a menţinut deci la un nivel onorabil, dar fără capodopere. Am fost frapaţi de marele număr de filme aparţinînd unor tineri realizatori şi această întinerire a selecţiei este un fenomen deosebit de satisfăcător.



Cadrul din filmul lui Germi, Sedusă şi abandonată.



Alexandra Slaska în Pasagera.



Protogoniştii dramei lui Munk, Pasagera.



Scenă din filmul Pielea catifelată.

ci

...ntina Mosora, Iurie Darie şi între ei ... zid — desigur simbolic. Fotografia vă înfăţişează un cadru din Poiana Soarelui (regia Geo Saizescu şi Cezar Grigoriu), comedie muzicală cu schiori şi zăpadă.





După o absenţă îndelungată, actriţa Ileana Iordache va reapare din nou pe ecran. Ea interpretează rolul Miţei din schiţa Diplomaţie (Caragiale — scenariul şi regia Jean Georgescu). Filmul ei de debut, de altfel singurul în care a mai jucat pînă acum şi în care a avut un rol de răspundere era... Pe răspunderea mea.

După ce a realizat Soldaţi fără uniformă, Cerul n-are gratii şi La vîrsta dragostei, Francisc Munteanu se află acum La patru paşi de infinit (acesta este titlul noului său film, întîmplător al patrulea pe care îl realizează, ca şi pe cele precedente, în dublă calitate de regizor şi scenarist). Eleva Irina Gârdescu, fiica actorului N. Gârdescu, va interpreta rolul principal.

Grigore Ionescu, Florin Piersic, Gopo şi Cristea Avram, în jurul aparatului de filmat, pe unul din platourile pe care Gopo realizează noul său film, Harap Alb.



Drama obscură, dar profundă şi contorsionată, a lui Octavian Sabin îmbogăţeşte cu o notă nouă partitura actoricească a lui Ştefan Ciubotăraşu.



ŞTEFAN CIUBOTĂRAŞU despre STRĂINUL

În pragul unei noi premiere pe ecran, Ştefan Ciubotăraşu ne declară:

— În prezent sînt preocupat de interpretarea cîtorva personaje extrem de diferite din filmele aflate în perioada de turnare — ordonanţa Petre din Pădurea spînzuraţilor, **Stroe Orheianu din** Neamul Şoimăreştilor **— iar pentru toamnă se pare că mă aşteaptă o grea încercare, rolul lui Ion Creangă din ecranizarea** Amintirilor din copilărie.

Cu toate acestea, încă nu m-am eliberat pe deplin de rolul lui Octavian Sabin din Străinul **şi aştept cu multă emoţie, cu bucurie dar şi cu puţin trac, premiera filmului care va avea loc într-un moment de maximă exigenţă, în preajma celei de a 20-a aniversări a Eliberării.**

Rămîn ataşat într-un fel aparte de rolul acesta din Străinul, **nu numai pentru că el a reprezentat pe plan tematic şi artistic un lucru nou în activitatea mea, dar şi pentru că el se leagă în mod intim de experienţa mea de viaţă, de mediul pe care-l cunosc mai bine.**

Ca şi Titus Popovici, autorul romanului şi al scenariului, eu sînt fiu de ceferist şi păstrez în mine nu numai amintiri şi cunoştinţe, dar şi imaginea exactă şi gustul acelui univers specific de la căile ferate — atît de divers şi, pe vremuri, eterogen: muncitori şi funcţionari, elemente conştiente de menirea lor de clasă şi alţii trăind umile drame mic-burgheze; aici se afla însă unul din cele mai puternice detaşamente ale partidului nos-

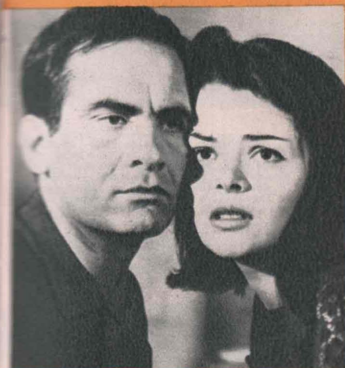


Sîntem la Titanic Vals, în timpul unei pauze de filmare. Actrița Coca Andronescu, interpreta Mizei, curioasă din fire, dorește să cunoască mai îndeaproape aparatul de filmat. Felul în care acesta deformează distanțele o intrigă. E ca și cum ar privi un piesaj de pe o altă planetă. În spate, operatorul Tripon Aurel zîmbește mefistofelic...

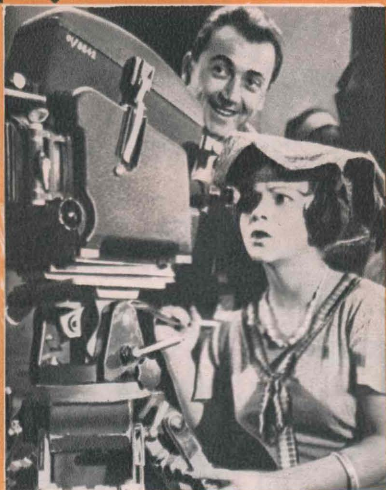


În aer: Sunete? Crîmpeie de acorduri? Pe partitură: muzica viitorului film romînesc „Pădurea spînzuraților“ La pian: compozitorul Teodor Grigoriu.

Insula Bali — Indonezia. Iată-l pe operatorul Gh. Feher filmînd sub soarele tropical (41° la umbră) tinere indoneziene. Ele sînt îmbrăcate în costume naționale. Din păcate tocmai coloritul bogat lipsește din fotografia noastră.



În vederea alegerii distribuției filmului Cartierul veseliei, actorul Gh. Nuțescu de la Teatrul Național din Cluj și Clara Sebok, studentă la Institutul de teatru din Tîrgul Mureș, au dat împreună o probă filmată.





Comuna Salva (Năsăud). Regizorul Alecu Croitoru se află aici în prospecție. În mijlocul acestor tineri colectiviști el va debuta în cinematografie cu Merii sălbatici, avîndu-l drept scenarist pe Vasile Rebreanu.



Operatorul Ion Anton, care a realizat imaginea filmului Anotimpuri și Aproape de soare (acesta din urmă împreună cu Gh. Fischer) surprins de fotoreporterul nostru, pe una din străzile Hunedoarei, în vreme ce studia compoziția unui viitor cadru.

tru și el iradia încredere și dinamism în rîndurile tuturor lucrătorilor de la C.F.R., în toate celelalte categorii ale muncitorimii, făcînd să se simtă ecoul luptei sale în întreaga țară.

Tatăl lui Andrei Sabin, pe care-l interpretez eu, e un mic funcționar de la gară și drama lui obscură, dar profundă și contorsionată, a fost pentru mine un element nou, fiindcă mă obișnuisem în genere cu tipurile construite din linii mai ferme și poate mai simple, cel puțin aparent. Nu m-am ferit, ba chiar m-am străduit să accentuez drama personajului care, sub povara necazurilor sale, decade la început iar apoi are o bruscă ascendență.

Conlucrarea cu regizorul Mihai Iacob pe care-l cunoscusem la filmul său anterior, Celebrul 702, sudarea echipei actoricești, începînd cu tinerii deținători ai rolurilor principale — Irina Petrescu, Ștefan Iordache, Șerban Cantacuzino — și „sfîrșind“ cu noi, ceilalți — George Calboreanu, Fory Etterle, George Mărutză — au făcut din Străinul rodul unei munci colective pe care sînt convins că spectatorii îl vor prețui.



Avertismentul părintelui Potra (Fory Etterle)



Irina Petrescu a debutat în rolul unei femei pasionale (Valurile Dunării), apoi mondenă și aristocratică (Poveste sentimentală) pentru ca în Străinul să înfățișeze candoarea adolescentină a unei eleve de liceu (Sonia).

Sonia și „Străinul“ (Ștefan Iordache).



ci ne ma

SECVENȚE





1–2. Înainte de a realiza filmul Să învingă cel mai bun! – regizorul american Franklin Schaffner a lucrat pentru televiziune obținînd mari succese, printre care se subliniează Înconjurul casei albe la care și-a dat concursul doamna Kennedy. În noul său film, subiectul aparține de asemenea vieții politice „la nivel înalt" – lupta dintre doi candidați la președinția Statelor Unite: Russell (interpretat de Henry Fonda, cunoscut nouă din Război și pace–rolul lui Bezuhov) și Cantwell (proaspăta stea, Cliff Robertson). Conflictul nu evită cruzimea, nici sarcasmul, bătălia celor doi bărbați apelează la șantaj, la actul compromițător, la „scrisoarea pierdută". Presa americană despre film: „Nimic mai actual, mai direct, mai tăios... O dramă cu efectul unui uragan..."



3. Roma contra Roma, oh... Într-o colonie romană din Asia Minor, dispare o comoară solicitată de metropolă, soția pretorului, frumoasa Tullia (Susy Andersen) se găsește sub vraja magicianului Aderbales (Mino Doro) concomitent șef al unor triburi răsculate, ceea ce e inadmisibil, vezi bine... Roma trimite pe centurionul Gaius să dezlege misterele din colonie, „să liniștească" rebelii și desigur să-i aducă aurul. Oricîte ar fi și oricît s-ar mai povesti, Gaius învinge, restabilește ordinea și imperiul firește triumfă! Vorba aceea, de mai sus: „Nimic mai actual, mai direct..." etc, etc.





5. Actualitate – la alt meridian, cel japonez. Nu săbii, nu harakiri, nu robe de samurai, nu ricșe, nu plăgile Hiroșimei. Tînărul în pulover modern, fata (Sayuri Ioshinaga) în deux-pièces. Și o palmă tinerească pentru o mică vorbă de rău, ca în orice școală, între colegi. Dincolo de colinele verzi povestește dificultățile de adaptare ale domnișoarei Shinko la liceu, unde nimeni – în afara profesoarei de engleză – nu-i înțelege dinamismul, plăcerea de a trăi, interpretîndu-le tendențios, cum-se-întîmplă. Chiar dacă „palma" sună nostim pentru noi – după urletele din Harakiri, după nenorocirile Insulei – povestea propriu-zisă, pusă în contextul problematicii filmelor japoneze, a demnității omului, a înțelegerii mîndriei, a nesupunerii la convenții și prejudecăți, povestea-de-liceu, deci, nu e lipsită de un sens mai grav.



4. Rapid – contemporaneitate! Tineri-de-toate-zilele, priviri-față-n față, prietenie-și-dragoste, dezbatere-morală, cămăși-cu-mînecile-suflecate, fata-în-balonzeid, sinceritate, poezia-cotidianului, tema eternă-actuală: Alena (Galina Polskih) e iubită de doi prieteni (Alexei Loktev și Nikita Mihalkov). Dar ea e îndrăgostită doar de unul din ei, celălalt fiindu-i drag-ca-prieten-doar... Contemporanul nu exclude eternul, nici romanța... Romanța moscovită – prezentată și la Cannes – i-a adus regizorului G. Danelia (autor al lui Serioja) o menționare din partea juriului la rubrica talentelor de urmărit.





11, 12, 13. Și pentru că ...
cane: Lucha Villa, Bianca Sanchez ...



nu plăgile
mică vorbă
arei Shinko
interpretîn-
pă nenoro-
i, a înțele-

6–7. Comedie-uscată-britanică, Doamna cea grăbită — încercînd o satirizare a solidelor prejudecăți burgheze. Claire (interpretată de Julie Christie, cunoscută la noi din turneul memorabil al trupei de la Royal Shakespeare Company) îl iubește pe Murdoch (artistul scoțian Stanley Baxter), dar tatăl ei se împotrivește la mariaj pentru că — după cum se dovedește mai ales în a doua poză — tînărul nu știe să conducă mașinile, nici măcar tipurile demodate. Logica socrului e strînsă: dacă viitorul ginere nu e capabil să dirijeze un volan, cum va fi în stare să conducă o afacere cît de simplă? În rolul titular — o mașină demodată, botezată chiar așa: „Doamna grăbită"...



8. Dramă, dramă poloneză, intitulată neutru O haină aproape nouă: Roza (Hanna Skarzanka) femeie de serviciu undeva în provincie, ratîndu-și tinerețea, strînge în sfîrșit o zestre care să-i asigure, chiar la vîrsta aceasta dificilă, o căsătorie; caută un logodnic frumos și tînăr, starea lui materială interesînd-o prea puțin: ea a cumpărat deja pînă și hainele ipoteticului soț. Numai că hainele vor îmbătrîni și mai repede decît Roza. „Stilul regizorului Haupe e feroce" — susține critica poloneză. Iată o veste bună la capătul acestei drame.



9. Lui Francois Truffaut — fruntaș al noului val francez, regizorul șocantelor 400 de lovituri — s-ar putea spune că numai drama-fetelor-bătrîne nu-i stă pe cap. În Pielea catifelată îl interesează dimpotrivă, cu totul și cu totul dimpotrivă: adulterul. Între un distins istoric literar (Jean Desailly, cunoscut nouă din Marile familii și Marile manevre) și o stewardeză (Francoise Dorléac). Truffaut argumentează: „remarcați că foarte puține filme au fost consacrate adulterului; de obicei, el servește doar scandalului pentru filme polițiste sau vodeviluri..." Prezentat la Cannes, juriul, probabil, nu a găsit suficientă motivare de intenții a regizorului și filmul nu figurează în palmares.

10. Mult deasupra „carnalului", Dans în ploaie al regizorului iugoslav Bostjan Hladnik — ne aduce în plină problemă ideală: există sau nu femeia la care visează tînărul pictor Peter, femeia-perfectei-armonii, femeia întrevăzută cu ochii minții într-o noapte ploioasă, pentru care ar trece prin ploi și furtuni? Și în orice caz, pentru care se desparte de Marusa, fata-iubită-aici-pe-pămînt. Nu, nu există, spune concluzia filmului, nu există decît amărăciunea eternei neînțelegeri umane. „Depinde de ploaie" s-ar putea răspunde; o ploaie bună, din acelea care te fac ciuciulete și realist — duce, zice-se, la concluzii mult mai optimiste...







...3. Și pentru că intrăm în vacanțele verii — o odihnă a ochilor cu aceste trei „stele" noi ale cinematografiei mexi-
...la, Bianca Sanchez și Lola Beltran.

INFORMAȚII

■ Cunoscutul regizor sovietic Aleksandr Zarhi adaptează pentru ecran celebrul roman al lui Lev Tolstoi, „Anna Karenina", în studiourile Mosfilm. Creator a numeroase filme cu tematică actuală, Zarhi își încearcă în prezent măestria ecranizînd opere clasice. Scenariul acestui film în două serii este semnat de Vasili Katanian care și-a asigurat și colaborarea regizorului. Ca și în roman, unul din principalele personaje rămîne Levin. Autorii se vor strădui să respecte întru totul stilul lui Tolstoi. «„Anna Karenina", spune Zarhi, face parte din acele opere ale literaturii mondiale semnificative în egală măsură pentru trecut, prezent și viitor». Tatiana Samoilova e interpreta probabilă a rolului Annei.

■ Se va realiza oare Kim Novak în pictură mai mult ca în actorie? Două din operele sale „Pierdut în pădurea împietrită" și „Maternitate" figurează la loc de cinste printre pînzele muzeului „Whitney" din New York. Părerile criticilor de specialitate nu se cunosc încă...

■ Multă vîlvă a stîrnit declarația lui Julien Duvivier despre proiectul său (foarte avansat) de a face o comedie muzicală, evident, cinematografică. Datele problemei: acorduri semnate cu Maurice Jarre și Maurice Béjart pentru muzică și coregrafie. Interpreți (probabili): Alain Delon, Jean-Paul Belmondo și Brigitte Bardot. Duvivier, care a lucrat la acest proiect încă din 1939 împreună cu André-Paul Antoine, își dorea pe atunci o distribuție cu Jean Gabin, Pierre Fresnay și Viviane Romance...

■ Peter Ustinov și un nou-venit pe ecran, Richard Crenna, vor fi partenerii lui Shirley Mac Laine în ultimul film regizat de J. Lee Thompson intitulat *John Goldfarb, întoarce-te acasă*. Ustinov îl va încarna pe un bogat monarh oriental, Richard Crenna pe John Goldfarb, specialist în gafe, iar Shirley Mac Laine revenindu-i rolul unei ziariste americane trimise în misiune în Orientul Mijlociu. E vorba de o farsă pe care producătorul Steve Parker (soțul Shirleyei) o va realiza încă în cursul acestui an.

■ Rommy Schneider este asaltată, de cînd se află la Hollywood, de o sumedenie de propuneri de a juca în filme. Ultimul rol pentru care s-a decis este cel al unei prostituate germane într-un film intitulat *Cuibul* și în care Rosalind Russell va interpreta rolul unei călugărițe.

■ „Filmforum", tîrg internațional de cinematografie și de televiziune, va avea loc în noiembrie 1964 la Brno (Cehoslovacia). Această a doua ediție a Forumului va fi organizată ca urmare a succesului pe care l-au obținut cineaștii cehoslovaci, în toamna anului 1963.

■ Marele Premiu decernat la „Întîlnirile internaționale ale filmului pentru tineret" — Cannes, ediția 1964, a revenit filmului lui Karel Zeman, *Baronul Münchhausen*. Juriul acestei competiții a fost prezidat de către Vojtech Jasny care anul trecut a fost distins — tot la Cannes — cu Premiul Special al juriului pentru romanticul film *Cînd vine pisica*.

■ René Clair a vizitat nu de mult Iugoslavia în căutarea unor locuri de filmare în vederea turnării comediei *Sărbătorile galante* (Titlul e provizoriu. Nu e exclus ca pînă la urmă filmul să se cheme *Războiul în dantele*). Această producție-șoc a casei Gaumont gîndită inițial de autorul ei ca o comedie despre război, va beneficia de o distribuție internațională în care Franța va fi reprezentată de Franck Fernandel (fiul lui Fernandel) și Jean-Pierre Cassel, cărora s-ar putea să li se alăture, în cazul în care se va descurca din noianul de contracte, și Jean-Paul Belmondo.

■ Tot în Iugoslavia, Georges Lampin va turna *Atomiștii* cu Charles Aznavour și Bourvil în rolurile principale.

Nu de mult a fost organizat de criticii cinematografici un referendum internațional pentru a se stabili un „clasament" al vedetelor feminine. Trei întrebări au fost puse de către „anchetatorii" de la „Giornale di Milano" care a luat această inițiativă.

— Cea mai bună actriță de astăzi?

Răspuns: Prima — Jeanne Moreau, urmată îndeaproape de Shirley MacLaine, Sophia Loren, Anna Magnani și Ingrid Bergman (ciudat, Annie Girardot nu figurează pe această listă!).

— Actrița care place cel mai mult?

Răspuns: Prima — Sophia Loren, urmată de Brigitte Bardot, Liz Taylor, Doris Day, Audrey Hepburn și Shirley Mac Laine.

A treia întrebare:

— Cea mai bună actriță a tuturor timpurilor?

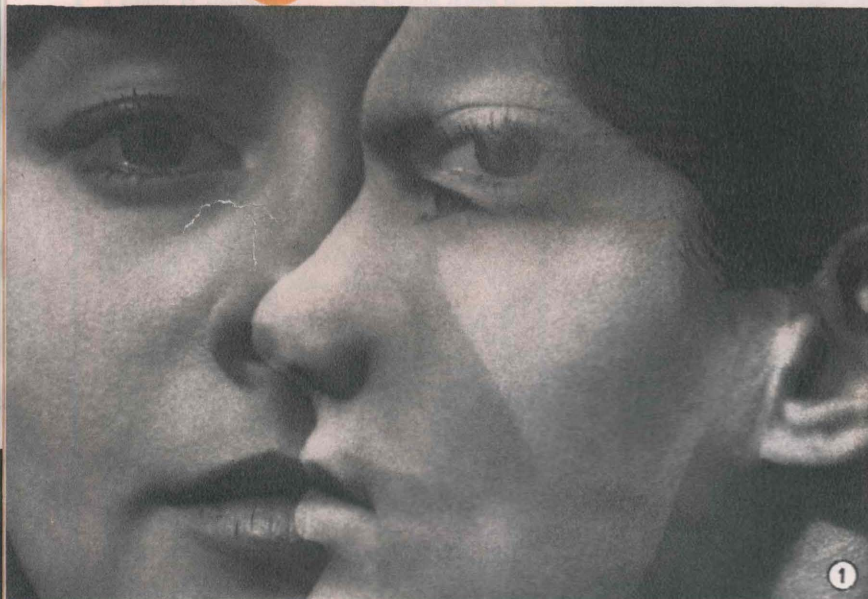
Răspuns: (cu o majoritate zdrobitoare) Greta Garbo, urmată de Marlene Dietrich și Bette Davis.

ci
ne
ma

CRONICA

glasul

de Radu COSAŞU



Pentru cei care ne-au făcut plăcerea de a urmări această rubrică şi au detectat deja că avem ceea ce se numeşte nostim „suită în idei" — nu va fi o surpriză că azi discutăm despre glasul omului în documentar. Despre glas şi mai puţin despre muzica însoţitoare a imaginii (domeniu în care de asemenea s-au făcut progrese, depăşindu-se faza în care orice avînt în muncă, pe un şantier, într-o fabrică, orice încordare spornică era comentată de uvertura la „Donna Diana" de Resnicek). Ne e greu să concepem noua expresivitate a omului pe ecran, chipul lui, fără a auzi glasul eroului*, glasul lui autentic, netrucat, neînlocuit de comentariul din afară. Şi, alături de glas — mediul ambiant, mediul tehnic, glasul maşinilor, sonorităţile muncii, ale creaţiei. Glasul tipizează, individualizează, dă o dimensiune unică — de intensitatea ochilor, a surîsului. În încercarea de a capta gestul adevărat al omului, în descoperirea semnificaţiilor, nu ne putem dispensa de glas, de sunetul gîndurilor. Glasul în cinema aparţine — ca şi banda muzicală — imaginii, reliefului ei, forţei ei. Pudovkin spunea: „Rolul sunetului este să mărească forţa expresivă a imaginii". Nu există independenţă a vorbelor pe ecran, decît cu riscul plictisului. Cînd Chris Marker, în *Frumosul mai*, lasă ecranul negru pentru cîteva minute anunţînd în insert că Yves Montand ne cîntă o melodie „în temă" şi, intr-adevăr, de pe ecran nu ne vine decît vocea cîntăreţului, ne găsim în faţa unui trouvaille care, pentru o singură dată, poate fi socotit agreabil, un trouvaille de spirit, nu mai mult. Cînd acelaşi regizor, în acelaşi film, ia un interviu unui inventator ingenios lăsînd aparatul să urmărească mişcarea unei gîngănii pe haina eroului — efectul devine cinematografic, vorbele intră într-o lumină nouă, demonstraţia că „în viaţă trebuie să lupţi pentru realizarea şansei tale", capătă — din pricina acelei gîngănii mişcîndu-se inconştient în timp ce omul vorbeşte foarte sigur pe sine — sugestiile artei, descoperindu-ne ciocnirile dintre materia amorfă şi gîndul care înaintează. Poemul imaginii, al imaginii conectată cu glasul, e simplu: „ce fragil e norocul! ca această gînganie

* Despre erou în filmul documentar, vezi „CINEMA" nr. 3–4/1964, despre chipul eroului nr. 4 şi 6/1964.

ci
ne
ma

DISCUŢII

DOCUMENT UMAN ŞI SPECTACOL ARTISTIC

de Erich NUSSBAUM

În articolul cu care a pornit discuţia despre documentar revista „Cinema", nr. 2/64, Mirel Ilieşiu a ridicat un gard improvizat din „limite ale genului" în jurul unui teren pe care n-a fost plantat încă nimic. Citindu-i articolul, ai impresia că a născocit restricţiile dinadins ca să stîrnească replica lui Valerian Sava („Cinema", nr. 3/64) şi că autorul limitelor putea să-şi combată singur tezele aproape la fel de bine ca şi Valerian Sava; dar misiunea sa a fost să pornească discuţia.

Mai concesiv şi cu un final optimist, Titus Mesaroş („Cinema nr. 5/64) susţine totuşi, în continuare, limitele:

„Tot ceea ce nu are o existenţă obiectivă, independentă de autor, nu ţine de filmul documentar." (Concluzia fiind că ceea ce nu există nu poate fi filmat?!)

„...orice fapt din realitate, reprodus în filmul documentar, subînţelege — sau trebuie să poată subînţelege — prezenţa aparatului de filmat." (Deci nu se poate face film fără aparat...)

Nu poţi filma trecutul, susţine Titus Mesaroş; aici parcă ar exista o limită reală... Dar, fără a risca o argumentaţie ştiinţifico-fantastică despre o eventuală reversibilitate a timpului, cred că nici trecutul nu reprezintă o limită. Trecutul mai apropiat are o arhivă cinematografică, trecutul mai îndepărtat are o istorie şi arheologie.

Este inexplicabil puritanismul cu care sînt apărate nişte legi ipotetice şi surprinde străşnicia cu care sînt codificate experienţe incomplete. Şi, culmea! limitele genului sînt susţinute de documentarişti convinşi de faptul că fiecare film presupune o practică inedită şi că, în această practică, pot să descopere o lege nouă sau să anuleze una veche. (Adică pot să creeze.)

N-am auzit scriitor declarînd (fără ipocrizie.): „nu pot să cuprind în cuvinte totul...", n-am auzit compozitor afirmînd: „există stări sufleteşti inabordabile în muzică".

Nu, hotărît nu! Nici o artă nu are dreptul să-şi fixeze limite. Cu atît mai mult o artă cu formidabile perspective de dezvoltare tehnică. Orice gen ar frecventa artistul, acesta are obligaţia să creadă şi să afirme: cu uneltele mele pot orice. Crezul acesta, de fapt, a fost exprimat încă pe la începuturile documentarului. Dziga Vertov l-a investit pe „Omul cu aparatul de filmat" cu puteri nelimitate.

Documentaristul poate să coboare la mii de metri sub valurile oceanului, sau poate să se înalţe în cosmos... Documentaristul poate să stăpînească timpul (încetinindu-l sau chiar oprindu-l) şi — dacă vrea — poate să aibă chiar darul ubicuităţii. Nu fac afirmaţii romantice, consemnez imagini vizionate.

Nici o artă nu poate să aibă limite în posibilitatea, virtuală, de a reflecta realitatea.

Ne-am încurcat în discuţii scolastice despre ciné-vérité, veridic, verosimil şi alte noţiuni care, desprinse de obiectul discuţiei — filmul documentar — sînt sterile.

Spectatorul nu cere documentaristului să facă, în numele său, o pază voluntară la aşa-zisele hotare (sau limite) ale genului; publicul nu vrea să ştie de clasificări arbitrare nici în interiorul genului. Dacă un scurt-metraj despre păpădii îl plictiseşte 15 minute pe spectator, el nu iartă realizatorii şi nu acceptă scuza că a văzut un film de ştiinţă popularizată. Pe ecran şi lecţiile trebuie să fie interesante.

Spectatorii noştri vor şi merită să aibă filme (documentare) bune, interesante, variate, originale, inteligente, despre realităţile noastre.

Nici un spectator n-o să-l judece vreodată pe un regizor documentarist pentru că a încălcat o „limită" a genului, dar o să-l judece aspru ori de cîte ori va ocupa ecranul cu platitudini, cu înlănţuiri de fotografii mediocre. Iată de ce, dintre toate teoriile lui Mirel Ilieşiu, cea mai nocivă pentru perspectiva filmului documentar mi se pare următoarea: „Filmul documentar e însă un DOCUMENT şi nu spectacol..." Dimpotrivă! Filmul documentar trebuie să fie neapărat şi SPECTACOL! Fiind numai document, filmul ar pretinde mai degrabă arhiva decît cinematograful.

alergînd nebună pe reverul hainei! Împotriva oricărei exacerbări „ciné-verité" a vorbelor, nu ne interesează decît glasul care dă o expresie în plus imaginii, fundamentului cinematografic. Restul cade în afara ecranului, e vorbă, adică tăcere...

Paul Barbăneagră, în *Adevărata putere*, are o secvență dintre cele mai bune — în acest film imperfect sudat — aceea a unui interviu luat în direct unei perechi de tineri colectiviști ieșiți cu familiile respective de la ofițerul stării civile. Cineastul întreabă pe tatăl-socru cum s-a căsătorit dumnealui pe vremuri. Bătrînul — ca să folosim limbajul criticii evoluate — ridică desigur problema fundamentală a pămîntului, a zestrei în hectare. Cuvintele aleargă odată cu aparatul pe dealurile sucevene, pe marile întinderi colectivizate. Totul capătă dimensiune, aer, pistă pentru decolarea semnificațiilor. În schimb, dialogul dintre Vladimir Orlov și un spectator de 10 ani în sala filarmonicii din Botoșani, „pe" concertul de Dvorak e interminabil, fals, un sirop de „priviri" de la artist la micul consumator de artă, pentru că „cuvintele" violoncelului nu sînt servite de imagine, de chip, de prim-planuri (copilul surîde „făcut", solistul zîmbește „ca de pe scenă") lungite, cum ar spune Caragiale, „ca un cașcaval, domnule!" Ciudat și nu prea, nici muzica, mai exact, glasul violoncelului nu salvează nimic, cu tot respectul pentru Dvorak; din cauza imaginii, din lipsa de conectare a concertului cu chipurile — se petrece un fenomen foarte interesant: înainte de a fi muzicală, melodia este în cazul acesta acinematografică, nu „joacă", se împotrivește filmului, expresiei. Și e firesc, nu ciudat: ecranul nu are prejudecăți. Pentru el, Beethoven nu e aprioric măreț, Ceaikovski imediat patetic, deși mai există regizori cel puțin naivi care-și închipuie că, folosind primele și inuzabilele acorduri ale concertului pentru pian ale celui din urmă au asigurat emoția oricărui moment înălțător. O simfonie minunată la Ateneu, — pe ecran poate suna pur și simplu urît. Fotogenia automată a muzicii e o mare prejudecată, așa cum nu orice om frumos de pe Calea Victoriei e aprioric fotogenic.

Ceea ce decide e înșurubarea sunetului în imagine, contribuția lui la *film* (nu la arta muzicii).

Cele *Trei strigăte pe Bistrița* ale lui Mirel Ilieșiu, unul dintre cei mai scrupuloși documentariști ai noștri în privința benzii sonore, erau glasul plutașilor, al artificierilor („arde!" și „gata"!) și Appassionata. Conectarea între ele, între ele și imagine, nu avea fisuri, șoca, mișca. Acordurile — sălbatice ca la Richter — cădeau pe materia crudă, pe cablurile macaralelor, pe beton, pe turbine și — toate — aveau o lumină nouă. Cel mai bun moment era răsuflarea senină conținînd un „e gata!" de o simplitate mozartiană, venită spre sufletul nostru din partea unui tînăr cu basc așezat pe o piatră la poalele barajului, înălțat gigantic spre soare. Constructorul anonim întorcea capul spre noi — mizanscena era evidentă, dar nu era nici un păcat — spunea fără povară pe umeri „e gata!" și „lovirea" acestor cuvinte, acestei răsuflări, acestui surîs de baraj inventa parcă un nou soare peste beton. În *Rădăcini* însă, consacrat de Ilieșiu sculptorului Gheza Vida, ideea sonoră era mai puțin inspirată. Glasul unei fete intonînd un cîntec aspru din Oaș și acompaniind lucrul cu dalta în atelier era foarte sugestiv, dar ermetismul deliberat creat prin ritmarea seacă a aceleiași dălți în atelier, înlocuind orice cuvînt omenesc, forța inutil lucrurile. Tot timpul filmului am simțit nevoia să-l aud pe Vida, loviturile dălții deveneau iritante (în sensul rău al cuvîntului), montajul imaginii li se subordona, imaginea însăși părea sclava lor, ca pînă la urmă impresia de artificial să se statornicească deplin. Sensurile artei lui Vida se cam întunecau, regizorul voia să ne sugereze un posedat, un mare inspirat, dar efectul nu ne conducea aici: sub sunetul mitraliat al dălții, asociat cu un montaj ultrarapid (echivalent probabil al ideii „din bătrîni" că inspirația e haotică, tumultuoasă), sculptorul apărea golit de har, cam mecanic în gest, robotind mai degrabă decît creînd. Vocea omenească, cu siguranță că ar fi pus ordine, ar fi dat o structură mai armonioasă filmului — nu mă gîndesc la un comentariu neapărat, ci la o formulă sonoră mai puțin „genială", dar mai vibrantă ca umanitate, ca putere de pătrundere în artist.

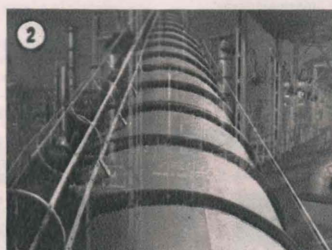
Filmul documentar să fie document uman și spectacol artistic. Documentul putînd să ajungă la *spectator* mai ales pe calea spectacolului. Aici subscriu și un citat din intervenția lui Andrei Strihan („Cinema" nr. 6/64): „Filmul documentar se caracterizează prin aceea că oglindește artistic un fapt real cu o identitate precisă".

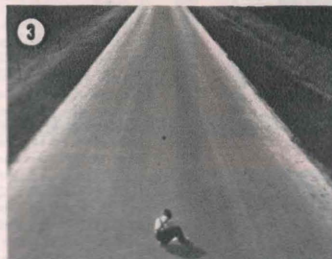
Cred că discuția revistei „CINEMA" despre documentar trebuie să continue pe alt făgaș: al analizei producției de filme din ultimii ani și al perspectivei unei producții superioare.

Reportaj, monografie, eseu, pamflet, poem, anchetă... Filmări prin surprindere, filmări organizate... Documentare realizate într-o cameră, sau în toată țara... Teme micro-sociologice, teme vaste cu generalizări filozofice... Există posibilități nelimitate pentru filme care să stîrnească interesul spectatorilor, pentru filme cu care să ne afirmăm pe toate ecranele țării. (Afirmarea pe ecranele lumii meritînd să intre, de asemenea, în discuție.)

Există, evident, limitele ecranului — dar pe ecran încape bine toată viața, cu condiția să fie filmată fără prejudecăți despre așa-zisele limite ale genului.

Cadre din: 1, 2, 3. Drumuri
4. Adevărata putere







ci ne ma
CRONICA

Cronica sunetului

de Mircea SĂUCAN

Închideți ochii și veți „vedea" un alt film... Veți *auzi* filmul.

Dacă așteptați în holul unui cinematograf, veți percepe șoaptele celor doi îndrăgostiți amplificate dincolo de valoarea lor reală, deformate, prea puternice, cu sunet mecanic, dintr-o altă lume, a umbrelor și a zeităților sonore de pe ecran.

Vă așezați în fotoliu și totul redevine intim, firesc și apropiat. Se naște o comunicare nemijlocită între tine, spectator, și umbrele mișcătoare, prin verb, muzică și zgomote. Și iată, din fotoliul cinematografului șoapta îndrăgostitului e iarăși șoaptă.

Deci trebuie să știi să auzi un film și trebuie să-l faci să fie auzit bine și frumos. În general ești obișnuit să asculți, dar nu știi să asculți filmul întotdeauna.

Paranteza mi se pare necesară. Am ales voit pelicula lui Savel Stiopul fiindcă ea își pricinuiește de la bun început participarea afectivă și intelectuală la ascultarea acestui film.

Deci să închidem ochii iarăși.

Se sparg bulgări de zăpadă, avalanșa rîsetelor, pauze, interludiu monoton din microcosmosul sonor al copilăriei reprezentat prin toaca aceea a caprei de lemn și-apoi un crescendo puternic pînă în majorul mozartian.

Și pe undeva din acest „melanj" de sunete și muzică treptat ți se infiltrează în gînd nostalgia și puritatea copilăriei. Și toaca acelei capre de lemn te plasează fără ostentație în memoria sonoră și afectivă strict folclorică și romînească.

Conștient sau inconștient, acest „trouvaille" sonor depășește limitele unui simplu efect spectacular, el devine gînd și realitate artistică.

În puține filme veți găsi virtuțile și lipsurile atît de învecinate, ultimele fiind concentrate în povestirea numită *Arșița*... Arșiță sonoră care nu m-a încălzit prin monotonia și uniformitatea ei comercială. Sînt obligat să fac această remarcă ca să delimitez calitățile majore realizate cu ajutorul sunetului în cele trei schițe: *Fantezie în major*, *Incertitudini* și *Zi grea*.

În *Incertitudini*, un Bach prelucrat folosit omogen creează împreună cu imaginea contemporană cu uzina, cu firele, suveicile și beteala o țesătură sintetică între imagine și sunet.

Dar cea mai reușită întrebuințare a muzicii e pe ultima povestire. Adecvată ca sens, limpede și dramatic, capul de temă al Simfoniei de cameră enesciene te introduce în însuși procesul sufletesc, în concretețea spirituală a momentelor acelei zile grele dar senine pline de înțelesuri trăite de bătrînul și înțeleptul grădinar al științei.

Mă rezum la aceste cîteva creionări fugitive, dar e dificil să redai cîntecul pe pagină.

Acest film trebuie auzit.

Vă rog să deschideți urechea bine. Știu un joc de copii cîntat în versuri care sună așa:

„Deschide-ți urechea bine
Să vedem, ghicești ori ba:
Cine te-a strigat pe nume?"

Dacă ghicești ți se răspunde:
„Treci la loc, ești fericit".

... Trecem la locul nostru din sala de proiecție fericiți, dar nu întru totul (vezi *Arșița*).

Am ghicit, ne-a strigat pe nume pe lîngă Bach, Mozart și Enescu și pasiunea modestă și harnică a cîtorva meșteri ai sunetului de la Buftea.

FELICITĂRI, DOMNULE LEACOCK!

Interviuri realizate de Alice MĂNOIU

a fost o şansă să-l prind — la Festivalul internaţional de scurt metraje de la Cracovia — pe marele cineast american. Proiecţii, şedinţe ale juriului, recepţii, excursii. La capitolul ultim, am atacat. Ne întorceam dintr-o agreabilă recreaţie în munţii Tatra. Autorul senzaţionalelor documentare *Povestire din Louisiana (Louisiana Story) Preliminarii (Primary)*, *Scaunul (The chair)*, colaboratorul apropiat al lui Flaherty, azi socotit în Europa cap de şcoală al noului documentar american, mi-a spus:

— La noi, *Preliminarii* (este vorba de filmul avînd în centru personalitatea marelui om de stat, fostul preşedinte al Statelor Unite, John Kennedy) n-a avut succes decît după ce s-a întors din voiajul european. Zicala cu profetul... Ca să-l filmez pe John Kennedy a trebuit să stau cîteva luni în apropierea lui, să-i cîştig prietenia. Am ales ziua în care şi-a depus candidatura. Acum mă interesa totul: pregătirile, aşteptarea, emoţia. Şi l-am urmărit pe viitorul preşedinte al Americii, cu ajutorul aparatului silenţios, în birou, pe stradă, acasă... Indiscreţie? Găsiţi? Cînd filmul are un scop, cînd nu surprind ca să mă amuz, să-mi bat joc de oameni, cum face de pildă regizorul unui film prezentat la Festivalul de la Cracovia, care urmăreşte vizita unui grup de turişti la un frumos castel? În loc să-mi arate castelul, documentaristul ceh îmi sugerează nişte reflecţii răutăcioase cu privire la graba, superficialitatea vizitatorilor. Dar pe mine nu mă interesează ce gîndeşte regizorul, în acest caz. Nu accept să mi se impună o opinie, să mi se forţeze mîna.

— Deci deplina obiectivizare a artistului?

— Nu. Iscusinţa de a conduce spectatorul spre concluziile tale, în aşa fel ca ele să decurgă strict din faptele prezentate. Am realizat, de pildă, un film în Kenya. Am filmat negri şi albi de toate culorile politice. Unii vorbeau chiar amabil despre prietenii lor de aici. Am redat una din discuţii dar imediat şi scena următoare: albul cu care mă întreţinusem pînă atunci încerca acum să deschidă gura unui negru ca să-i vadă dinţii. Cînd s-a văzut pe peliculă, compatriotul meu a zîmbit cam acru. Nu putea nega. Gestul îi aparţinea. Nu spusesem nimic decît adevărul.

Ce cred despre „cinema-adevăr", socotit unul din promotorii lui? Mă surprinde, pur şi simplu. Desigur, europenii au născocit termenul. Personal, nu recunosc un curent, o direcţie anume, ci cîteva documentare bune, utile, realizate cu camera ascunsă.



Richard Leacock

Jean Rouch? A început bine, dar fiecare nou film al său dezamăgeşte. Chris Marker? Inegal. Reichenbach? Un domn bogat care se distrează făcînd filme. Nu accept aşa ceva. Dacă nu ai nimic de spus de ce să te joci cu aparatul? Despre Ruspoli nici nu discut. *Mondo cane* e o infamie la adresa omenirii.

Richard Leacock are un fel spontan, franc, de a-şi rosti opiniile. Un american de statură atletică, cu un zîmbet deschis, comunicativ. Îmi vine uşor să-l întreb orice. N-are susceptibilităţi de creator-fecioară.

— Influenţe? Nu recunosc decît una: Robert Flaherty. După părerea mea singura valabilă în documentarul de azi. *Omul cu aparatul de filmat* al lui Dziga Vertov mi se pare desuet, conţinînd clişee de la care au pornit multe păcate ale genului.

Pe Flaherty l-am cunoscut într-un mic bar din Pensylvannia. La un televizor se proiecta *Nanook*. Nu era specificat anul producţiei; am crezut că-i vorba de un documentar din zilele noastre despre eschimoşi. Atît de modern, de fermecător mi se păruse filmul realizat în 1923. Am lucrat împreună cu Flaherty, printre altele, în 1948, *Povestire din Louisiana*. Am înţeles că marele documentarist nu poate fi întrecut decît prin perfecţionarea mijloacelor tehnice. Dar în domeniul artistic nu mai erau multe de spus după el. De aceea mi-am concentrat atenţia pe aparatul de filmare cunoscut astăzi sub numele de „camera lui Leacock". Pentru a surprinde cît mai firesc oamenii, trebuie făcut în aşa fel ca ei să nu simtă că sînt filmaţi. De aici necesitatea aparatului mic, portabil, ascuns. Şi apoi sistemul sincronizării magnetice despre care probabil dumneavoastră ştiţi cîte ceva...

Nu ştiam mare lucru. A încercat să-mi explice dar era prea dificil pentru mine. Mi-am mărturisit cu jenă ignoranţa. Leacock mi-a spus un adevăr la care mă gîndisem şi eu.

— După mine, creatorul modern trebuie să fie în acelaşi timp un tehnician desăvîrşit. Dacă pînă acum cîţiva ani era suficient să scrii şi să citeşti, astăzi fără electronică şi matematică nu te mai poţi descurca.

Cel mai bun exemplu era cineastul din faţa mea. La origine, inginer fizician. Celălalt mare documentarist american cu care lucrează Leacock, Pennebaker e matematician. Îşi construiesc singuri, după calcule îndelungate, aparatele de filmare. De altfel, Leacock e de părere că documentarul trebuie realizat de un singur om care să fie regizor şi operator totodată.

— Ce cred despre „şcoala newyorkeză"? Nu există! E o invenţie a revistei „Film Culture". Apreciez filmele Shirley-ei Clark, ale lui Pennebaker, Morris Engel. Face să vedeţi cîteva din aceste pelicule: *Football*, *David*, *Eddie*, *Sachs* şi *Jane*, din care veţi cunoaşte mai bine America decît mulţi care trăiesc în ea dar nu pricep nimic. Ce părere am despre ultimul meu documentar *Ziua mamei fericite*? Un film onest. Cei care s-au văzut, aici, oficialităţi preocupate de a sărbători cu pompă ridicolă naşterea a cinci gemeni într-o modestă familie americană, s-au cam supărat. Mi-au spus: dar aici părem cu toţii nişte idioţi. Ce vină am eu? le-am răspuns. N-am făcut decît să filmez ceremonia.

Am văzut după cîteva zile filmul prezentat în afara concursului (era pe peliculă de 16 mm şi nu se încadra regulamentului Festivalului). Un duş de sinceritate amară, ironie muşcătoare, curaj creator. Felicitări, domnule Leacock!

TREI FETE DE MĂRITAT

cinema

MERIDIAN

Doamna Chloe Brasher (Thelma Ritter), bogată văduvă extravagantă, promite 100 000 de dolari avocatului Deke Gentry (Kirk Douglas), dacă va reuşi să le convingă pe cele trei fiice ale ei, Kate (Mitzi Gaynor), Bonnie (Julie Newmar) şi Jan (Leslie Parrish) să se mărite cu soţii pe care o să-i aleagă despotica lor mamă.

Vedeta acestui film în culori realizat de regizorul american Michael Gordon este fără îndoială Kirk Douglas. Rolul interpretat aici constituie o schimbare de gen pentru Douglas care nu are prea des ocazia să apară pe genericele comediilor romantice. Totuşi — poate n-ar trebui să spunem totuşi dacă ţinem seama de multitudinea mijloacelor de expresie ale lui Kirk Douglas — el dă dovadă de multă degajare şi în genul „uşor".

Ceilalţi interpreţi sînt în schimb aşi ai comediei americane, de talia Mitziei Gaynor şi Thelma Ritter.



OSCAR-UL A TRECUT ÎN EUROPA

L-am cunoscut în Polonia pe îndrăznețul care învinsese America la ea acasă, în competiția desenului animat. Dușan Vukotic era membru în juriul Festivalului internațional de scurt-metraje de la Cracovia, de aceea nu prezentase aici nici una din strălucitoarele sale fantezii animate. Cu 14 miniaturi realizate pînă acum, regizorul iugoslav adusese țării sale 38 de premii și distincții. Și ca o încununare, Oscar-ul căpătat în 1961 pentru filmul *Surogat*. În acest fel marele premiu american pentru desen animat trecuse pentru prima dată Oceanul în Europa.

«Studiam arhitectura cînd au început să mă pasioneze cartonașele decupate. Le consideram un plăcut joc al imaginației, un interesant exercițiu de desen și culoare. Imediat după război am lucrat primul film animat, *Castelul*, apoi *Cum s-a născut Kico*, *Marea arenă*, *Visuri magice*, *Abracadabra* și altele. Cu timpul descopeream geniului virtuți nebănuite. Am ajuns să cred că posibilitățile desenului animat rezidă în imposibilități. Dacă filmul de ficțiune te obligă la niște constrîngeri, canoane artistice, desenul animat n-are hotare.

Ziua de mîine a desenului animat? Încă nebuloasă. Cred că am ajuns cu toții să știm ce nu mai trebuie făcut dar nu și ce trebuie făcut. Ruptura de școala clasică tradiționalistă a devenit o realitate. Desenatorul modern încearcă, experimentează, se întreabă, ceea ce ați putut constata și dumneavoastră în această competiție internațională. Realizatorii iugoslavi se străduiesc să-și găsească un drum propriu. Împreună cu un grup de entuziaști, am înființat în 1956 un studio de filme animate la Zagreb. Astăzi el numără aproape 100 de desenatori, regizori, multiplicatori, operatori și scenografi. Dorim să creăm o școală artistică națională și nu o industrie de filme animate, ca aceea americană. Noi vrem ca fiecare artist să-și definească un stil distinct, o personalitate. Stilul diferă, evident, de la subiect la subiect. Filmele mele, de exemplu, nu seamănă prea mult unul cu celălat. De fiecare dată mă preocup să găsesc expresia originală care convine cel mai bine temei noi.



Cîștigătorul Premiului Oscar pe anul 1962: Ersatz.

Mă întrebați dacă există o dramaturgie specifică filmului animat? Mai mult decît în oricare alt gen. Doar că pînă acum școala clasică își baza subiectele pe anecdote, gaguri destinate exclusiv copiilor. Era o absurditate, pentru că filmul animat nu are alte limite decît limitele propriei noastre imaginații. Eu realizez deopotrivă desene pentru copii și pentru adulți.

Dacă la filmul jucat te oprești cu aparatul doar în vecinătatea eroului, deducîndu-i lumea interioară, cu desenul animat poți pătrunde oriunde și în modul cel mai neașteptat. Idei abstracte, monologuri interioare, pot căpăta consistență plastică, materială, printr-un efort de inventivitate. Amintiți-vă excelentele pelicule poloneze *Fotoliul* și *Portretul*. Sînt de părere că desenul animat modern poate tenta cu succes psihanaliza.

Trăsăturile școlii noastre de la Zagreb? Primo: toate miniaturile noastre nu au cuvinte. Numai desen și muzică. Filme „esperanto" înțelese pretutindeni. Secundo: un desen stilizat, înclinînd spre caricatură; o animație antianatomică și nu una naturalistă. Desenul animat nu trebuie să fie copia vieții ci interpretarea ei. Școala americană și cea rusă se întîlnesc ades în vechea concepție că trebuie să traduci în desen mișcarea, mersul, silueta actorului normal. Noi tindem spre tipaje simple, stilizate, specifice genului, despovărate de barocul și expresionismul desuet. În acest fel desenul capătă o forță deosebită, tempo-ul e altul pentru că alta e realitatea pe care o creăm — convențional — în filmul animat. Am depășit și complexul școlii tradiționaliste care încerca să sugereze neapărat în desen iluzia celei de-a treia dimensiuni. Pentru ce? Să căutăm în interiorul celor două dimensiuni specifice genului posibilități inedite.

Dușan Vukotić

Da, Walt Disney ar putea să-și înnoiască stilul. Dar el rămîne prizonierul industriei gigantice, rentabile, pe care a creat-o. În desenul modern nu mai e nevoie de un aparat complex de oameni. Unul singur își poate realiza cele 2—3000 de desene pe cît se bazează astăzi filmul animat (față de 15—20.000 cîte erau socotite necesare pe vremea lui Disney).

O ultimă trăsătură specifică filmelor mele, îndeosebi, și colegilor mei de la Zagreb. Acordăm o mare importanță colaborării cu compozitorul. Eu caut mai întîi muzica și apoi îmi realizez filmul.

Discuția alunecase apoi către desenul animat romînesc, cînd un telefon l-a chemat urgent în ședința de consiliu a juriului. N-a mai avut timp decît să promită că ne va trimite la București impresiile sale bune despre filmul nostru animat și să mă roage să-i transmit salutări lui Gopo.

ACESTA E „TOPAZE"?

de Valentin SILVESTRU

Marcel Pagnol este unul din rarii autori cărora și istoria teatrului și cea a cinematografiei le consacră cîte un capitol la fel de generos, dacă nu prin substanță măcar prin spațiu. Considerat ca un dramaturg de succes în al treilea și al patrulea deceniu, prin cîteva piese de umor gras și îndrăzneață critică a moravurilor (între ele *Negustorii de glorie*, scrisă în colaborare cu Paul Nivoix, *Marius*, *Fanny* etc.), Pagnol a abandonat la un moment dat scena în favoarea ecranului, propunîndu-și, amintește Sadoul, să ofere pe peliculă „teatru în cutii de conserve", adaptînd pentru ecran, sub acoperișul lui Paramount, piese mai mult sau mai puțin celebre de-ale altora și de-ale sale. Ajungînd producător independent, el a început să-și aleagă cu atenție colaboratorii, bizuindu-se pe regizori ca Marc Allegret, Alexander Korda, Jean Renoir și pe actori de talia lui Raimu și Fernandel. Astfel, numele lui Pagnol se leagă de o epocă în cinematogra-



fia franceză. Ei îi aparțin direct sau mijlocit *César*, *Angèle*, *Regain*, *Nevasta brutarului*, *Toni*, *Merlusse*, *Joffroy*, *Fiica fîntînarului*, *Frumoasa morăriță*, *Naïs* și alte succese, închegări mediocre sau eșecuri cu care teatrul copleșește cinematograful. Totuși poezia comică are îndeobște autenticitate și este admis azi în genere în critica franceză că Pagnol a restabilit o anume armonie între personaje și decorul natural într-o ambianță de savoare frustă și calitate umană necontrafăcută. André Bazin îl numește pe asemenea temeiuri un „precursor al neorealismului".

Piesa „Topaze", scrisă înainte de război, a cunoscut o glorie scenică rar întîlnită. Tipul omului modest, sfios, obscur, devenit unealtă inconștientă a unor afaceriști de anvergură și convertindu-se la un moment dat într-un escroc ce-și surclasează foștii patroni, nu era pe deplin original — în teatrul francez cel puțin — și nu situația comică, altminteri excelentă, a determinat în principal răsunetul lucrării; ea răscolea însă cu o vehemență satirică radicală tenebroasele speculații cu prospecțiile de petrol din Algeria săvîrșite cu metode colonialiste de societăți fantomatice care mînuiau, necontrolate,

ROMA

cinema CORESPONDENȚĂ

Corespondentul nostru **Enrico ROSSETTI** ne scrie despre

FERRERI





Imagini din filmul Femeia maimuță. **In rolurile principale Annie Girardot și Ugo Tognazzi**

O barbă scurtă îi încadrează obrazul asemănător cu cel al marinarului de pe pachetul de țigări „Players" ori al căpitanului Ahab. Pare o reîncarnare a lui Henric VIII al Angliei, așa cum îl cunoaștem din pînzele lui Holbein. Pretinde că e materialist și încearcă cu orice preț să se convingă el însuși de acest lucru. Dar materialismul lui e atît de fragil încît operele îi scapă printre mîini.

Marco Ferreri e milanez și are treizeci și cinci de ani. E născut dintr-o familie săracă. După război și după cîteva experiențe rușinoase cu fascismul s-a înscris la facultatea de medicină veterinară, dar nu și-a terminat studiile. Pentru că trebuia să-și cîștige existența și-a găsit o slujbă de plasator. Așa a intrat în legătură cu cinematograful. Împreună cu un prieten a realizat două scurt-metraje publicitare.

Fascinat de cinematograf pleacă la Roma, unde încearcă să organizeze o revistă filmată specială, numită „Document lunar" la care urmau să colaboreze cele mai importante nume ale cinematografiei și literaturii italiene. Apar numai două numere, cu subiecte filmate de Moravia, Carlo Levi, Visconti, De Sica. Revista n-a avut decît cîteva vizionări în cercurile cinematografice. A fost un fiasco total. Ferreri devine apoi director de producție la filme ca *Montana* de Lattuada, *Amore in città (Dragostea în oraș)* — film anchetă după o idee de Zavattini și *Femei și soldați*. Între timp începe criza și Ferreri pleacă în Spania cu intenția să vîndă obiective pentru ecrane panoramice. Întîlnește însă pe Azcona, lucrează împreună cu el scenariul după o povestire a acestuia, dar nu găsesc un regizor dispus să facă filmul. Azcona îl îndeamnă atunci pe Ferreri să-l realizeze singur. Sîntem în 1958. *El pisito* (Apartamentul) e prezentat la Locarno unde ia un premiu. Doi ani mai tîrziu *El cochecito (Căruciorul)* marchează la Veneția consacrarea definitivă a lui Ferreri, obținînd elogiile generale. Plecat din Italia ca producător falit, Ferreri se întoarce ca regizor cu reputația bine stabilită. Doi tineri producători îi cumpără *El cochecito* și îi încredințează un nou film *Ape regina (Patul conjugal)*. Tema e dificilă, cenzura nu o privește cu ochi buni și încercînd să ostracizeze filmul reușește, dimpotrivă, să-i facă o mare publicitate. Ferreri devine un regizor controversat. *Femeia maimuță* este al doilea film italian al său; actualmente a terminat filmările la *L'uono dai cinque palloncini (Omul cu cinci baloane)* avînd ca interpreți pe Mastroianni și Catherine Spaak. Ce pregătește? Un film compus din mai multe episoade intitulat *Controsesse (Sexul opus)*.

Interviu cu MARCO FERRERI

Rafael Azcona* este singurul meu prieten. S-ar putea spune că am intrat împreună în cinematografie. Întîlnirea a fost hotărîtoare pentru amîndoi. Eu l-am convins să devină scenarist, el m-a convins să-mi asum răspunderea de regizor. Avem dealtminteri multe puncte comune: el e spaniol din nord, eu italian din nord. L-am cunoscut la redacția jurnalului „Codurniz", unicul ziar umoristic din Spania. Începînd din 1940, în jurul acestui ziar s-a format un grup de tineri scriitori și ziariști, inteligenți și bătăioși care au găsit astfel modalitatea de a satiriza realitățile țării lor. Azcona era unul dintre cei mai talentați din acest grup. Povestirea sa „El pisito" (Apartamentul) m-a impresionat în mod deosebit prin forța cu care oglindea realitatea spaniolă, prin profunda și realista descriere a celor mai diverse medii, prin surprinderea vieții cotidiene, a străzilor și a familiilor madrilene. Am scris împreună

* Scriitor spaniol care a colaborat la scenariile tuturor filmelor lui Ferreri.

---

miliarde, întreprinderi, demnitari, ziare și săvîrșeau uriașe traficuri de influență.

Deși se mai făcuseră unele adaptări cinematografice ale piesei și deși el însuși se îndepărtase oarecum de platoul de filmare, Pagnol a intuit prin 1949 caratul actual al comediei sale și a readaptat-o pentru ecran semnînd și regia, folosindu-se de un operator dibaci, Agostini, și distribuindu-l pe Fernandel în rolul principal.

Premiera a avut loc în februarie 1951 și n-a trecut neobservată. Filmul a fost considerat, cu venin, drept sub-piesă, o „fernandeladă", cîntecul de lebădă al teatrului filmat și așa mai departe, dar a cucerit o largă adeziune a publicului care priza bucuros actualitatea ideii demascatoare și virulența pamfletului.

E posibil ca și Peter Sellers să fi reluat piesa pentru versiunea ei cinematografică anglo-americană, din aceleași intuiții dar motive care nu-mi sînt cunoscute l-au făcut să înceapă prin a o mistifica — începînd chiar de la scenariu. Enorma panama colonialistă din piesă devine în film o provincială afacere edilitară cu gunoaie și gunoieri. Peste sarcasmul pornit al lui Pagnol trece din cînd în cînd o estompă, iar substanța corozivă este, tot din cînd în cînd, înlocuită cu oțet — și acela aromatic. Diatriba principală a filmului nu se referă la cercurile suspuse angrenate într-un fel sau altul, în vasta combinație financiară, ci mai cu seamă împotriva directorului de școală care l-a concediat cîndva pe învățătorul Topaze, a unui mărunt gazetar șantagist etc. În permanență are loc în film o deplasare a accentelor critice către zone periferice.

Filmul se arată în ansamblu ca un melo blajin, nici teatru filmat nici film-spectacol și nici cinematograf teatral, ci cîte ceva din toate într-o compoziție nemistuită, cu o fotografie galeșă, spilcuită, în care mișcarea aparatului nu e determinată atît de legile filmului cît de mișcarea fizică a personajelor în decor. Exterioarele sînt cromolitografii, iar interioarele magazii de recuzită minuțios încărcate. Se vede că operatorul și-a tras întîi pe hîrtie cadrele, cu rigla și a reglat îndelung, cu luxmetrul, bătaia reflectoarelor pe chipuri și obiecte. Dar efortul acesta gospodăresc n-a produs scîntele.

E o insistență obositoare pe interpretul principal, același Peter Sellers, dar am impresia că el n-a avut puterea să răspundă la intensa solicitate la care însuși s-a supus. Personajul Tamir are oarecare sevă. Alții, Castel Benacq, directorul școlii, Ernestine, par jucați de actori întîmplători, suspecți de neprofesionism în cea mai severă accepție. Nadia Gray înfățișează fără participare, principalul personaj feminin, fiind în schimb într-o continuă poză și avînd, se pare, dificila responsabilitate a valorificării unui mare număr de veșminte, sofale, fotolii, mesuțe, uși, vaze etc. din opulenta zestre materială a producției.

Firește, e — cîteodată — o nuanță de omenie (a piesei — păstrată în film); e o idee convingătoare de mansardă (locuința lui Topaze) o frumoasă plimbare a învățătorului cu copiii (începutul) și o propoziție cinematografică finală în spiritul veritabil al comediei lui Pagnol: ultimul cadru afirmă, fără dezvoltări fastidioase că sînt pe lume lucruri pe care nu le poți cumpăra cu bani — cum ar fi prietenia.

Dar pentru o sută de minute de proiecție e cam puțin...

KOZARA

de Călin CĂLIMĂN

Kozara — masiv întins de-a lungul a 70 de kilometri în inima Iugoslaviei — a



scenariul filmului pe care intenţionam să-l realizăm după povestirea lui şi încă din primele zile ne-am înţeles în mod desăvîrşit. Astăzi n-aş mai putea lucra fără el. Îmi este necesar, mă completează, îmi dă încredere, mă susţine în unele puncte de vedere, mă frînează şi mă corectează în altele.

S-au spus multe despre temperamentul meu. Am fost chiar acuzat de antifeminism. Aceasta pentru că am dorit întotdeauna să spun altceva decît obişnuitele prostii care se spun despre bărbat şi despre femeie. Dar nu sînt antifeminist şi nici anti-altceva. În *Ape regina* ca şi în *Femeia maimuţă* am vrut să surprind unele aspecte ale societăţii noastre şi aş fi dezolat dacă aş fi rău înţeles. Pe de altă parte nu vreau să fac cronică pură. Sadoul şi alţii se înşeală cînd vorbesc de neorealism, referindu-se la mine. Neorealismul nu are nici o legătură cu filmele mele: neorealist poate fi aspectul exterior, dar nu substanţa.

Personajele pe care împreună cu Azcona le inventez la masa de lucru sînt oameni obişnuiţi,



fiinţe normale, de loc excepţionale, aproape banale. Chiar femeia-maimuţă? Da, chiar femeia-maimuţă. Pentru film, alegerea tipologiei, a feţei personajului mi se pare fundamentală. În această privinţă nu am prejudecăţi; îmi este egal dacă sînt actori profesionişti sau interpreţi luaţi de pe stradă, important este ca fizic ei să adere la personaj. Trebuie totuşi să spun că am preferat întotdeauna să lucrez cu actori comici, deoarece cred că aceştia sînt mai potriviţi pentru filmele mele, mai adaptabili la sistemul meu de lucru. În cele două filme ale mele, Tognazzi mi-a părut deosebit de potrivit şi ca tip uman: italianul de patruzeci de ani care poate fi sentimental şi crud în acelaşi timp, ataşat de familie şi lipsit de scrupule. Am multă stimă pentru Tognazzi. Cred că în curînd se va afirma ca unul din principalii actori dramatici italieni.

Dintre regizorii pe care îi cunosc, Dreyer m-a impresionat cel mai profund. Aproape mi-e ruşine să o declar: e atît de departe de mine!... Pe Antonioni îl invidiez. Mi-ar place să fac şi eu filme „frumoase", să-mi compun cu iscusinţă cadrul, să mişc aparatul de filmare în felul în care o face el. Dar nu sînt în stare. În schimb, mă interesează destul de puţin recentele dezvoltări date limbajului cinematografic, experienţele, de genul „noului val". Cu *Marienbad*, Alain Resnais a făcut tot ce vreţi, dar nu o operă viabilă. E un film fascinant, dar mai degrabă decadent. Poate să încînte pe planul limbajului, dar ce îmi comunică? Nici „cinematograful-adevăr" nu mă preocupă prea mult, nu e „genul meu". Mi se pare numai o aventură stranie, care are prea puţină legătură cu cinematograful. Sînt experienţe în care intră cîte puţin din toate — sociologie, psihologie, patologie. Totul în afară de cinematograf.

CÎTEVA CUVINTE despre FILMUL SUEDEZ

de Pierre BILLARD

Aşteptînd să ia loc printre realizatorii notabili, tînărul film suedez rămîne, ca şi anul trecut, dominat de trei figuri: Vilgot Sjöman care, după *Iubita* a turnat *491*, Bo Widerberg care după *Păcatul suedez* a terminat *Cartierul corbului* şi Jörn Donner care după *Duminică de septembrie* a terminat de curînd *A iubi*.

Filmul lui Sjöman, care a suscitat mari discuţii din pricina vigorii criticii sociale pe care o conţine, se remarcă de la bun început prin zugrăvirea realistă în nuanţe subtile, a tabloului unei adolescenţe pline de tulburări, nesigură de destinul ei, în căutarea unei morale acceptabile, lipsite de ipocriziile obişnuite, a unei dreptăţi care să arunce cît colo banda simbolică care îi acoperea ochii şi să cunoască oamenii cu adevărat înainte de a-i judeca. Ceea ce frapează în *491* este — bizar — sensibilitatea extremă, rafinată, care constituie atuul major al lui Sjöman şi nu vulgaritatea provocatoare a limbajului sau micile viclenii meschine ale eroilor.

Cartierul corbului manifestă cu o forţă crescută calităţi deja evidente în *Păcatul suedez*. Widerberg are un temperament sigur iar operele sale sînt cu atît mai importante cu cît merg împotriva curentului tendinţelor generale ale cinematografiei suedeze. *Cartierul corbului* este cronica simplă şi liniştită a unei familii de proletari din anii 1936: fiul, decepţionat de monotonia fără ambiţii a cadrului familial şi social, fuge la Stockholm, spre visele sale de viitor scriitor. Cronica naşterii unei generaţii de scriitori proletari care constituie un element important în literatura suedeză, dar despre care cinematografia nu ne face să-i bănuim existenţa, este realizată cu sinceritate şi măiestrie. În cartea sa consacrată lui Bergman, Widerberg îi reproşează acestuia filmul vertical, privirea îndreptată mereu de jos în sus, a oamenilor spre dumnezeu, sau de sus în jos, a lui dumnezeu spre oameni. Prin opoziţie, filmul „orizontal" al lui Widerberg care priveşte oamenii în faţă, apare cu deosebire eficace.

Jörn Donner este cel mai cosmopolit, cel mai puţin suedez dintre cineaştii suedezi. Pe platourile pe care se turnează *A iubi* se găsesc un asistent portughez, un actor polonez (simpaticul Cybulski) şi... mari discuţii asupra meritelor comparate ale revistelor franceze de cinema. În *A iubi*, Donner abordează un gen hibrid şi delicat, un soi de tragicomedie în care burlescul se instalează în mijlocul amărăciunii unei tinere văduve (Harriet Andersson).

„Un film, spune Donner, care nu e destinat doar publicului suedez", cuvinte destul de surprinzătoare şi conţinînd aproape un sacrilegiu într-o ţară în care, înainte de toate, se lucrează şi se creează „suedez".

„Simfonia neterminată"

de Jerzy PLAZEWSKI

La festivalul cinematografic de la Cannes cinematografia polonă a fost prezentă cu filmul *Pasagera*, regizat de unul dintre cei mai reprezentativi cineaşti ai Poloniei populare: Andrzej Munk. Totuşi nu-i vom putea lua un interviu. După cum desigur ştiu cititorii revistei „CINEMA", Andrzej Munk a pierit în mod tragic acum doi ani şi jumătate, într-un accident de automobil. Moartea subită şi prematură l-a surprins lucrînd la *Pasagera*.

Timp de cîteva luni s-au purtat discuţii însufleţite cu privire la materialul turnat care reprezenta aproximativ 60% din film. Nimeni nu se încumeta să continue filmările pe baza scenariului iniţial (de la care Munk însuşi se abătea adeseori improvizînd) de teamă că ar putea să trădeze intenţiile autorului.

Cel care s-a încumetat totuşi să ducă la bun sfîrşit munca a fost Witold Lesiewicz. Prieten cu Munk, ca şi acesta creator de filme documentare, Lesiewicz a regizat împreună cu el în anul 1954 filmul din viaţa minerilor *Stelele trebuie să strălucească*. Concepţia lui Lesiewicz s-a dovedit a fi dintre cele mai simple cu putinţă: a renunţa la filmări suplimentare, a nu ascunde spectatorului faptul că regizorul a murit, a monta conform intenţiilor lui Munk partea retrospectivă din film (lagărul morţii de la Auschwitz) care era aproape finisată şi a marca partea contemporană (întîlnirea fostei victime cu o supraveghetoare a lagărului) printr-o suită de fotografii statice susţinute de un comentariu.

A luat naştere astfel un film care nu seamănă cu nici o altă producţie cunoscută. În aceste condiţii, cine putea fi mai în măsură să ne vorbească astăzi despre *Pasagera*, decît Lesiewicz?

Am izbutit destul de greu să stau de vorbă cu el, pentru că s-a retras de cîtăva vreme într-un sat îndepărtat, unde lucrează la un nou film despre soldaţii armatei populare care au eliberat pămîntul Poloniei în anul 1944. Nu s-a arătat prea mirat de faptul că filmul *Pasagera* a fost trimis la Cannes.

— Aţi putea explica cititorilor revistei „CINEMA" de ce tocmai dumneavoastră v-a revenit sarcina terminării filmului?

— Oricine şi-a precizat poziţia faţă de materialele lăsate de Munk, faţă de persoana şi creaţia lui ar fi putut termina *Pasagera*. Prietenia care ne-a legat pe noi doi a complicat grozav lucrurile la început. În schimb, în perioada hotărîtoare pentru încheierea turnării filmului această prietenie mi-a fost de mare folos.

— Care a fost atitudinea dumneavoastră faţă de primele sugestii ale producătorilor filmului, care doreau — se pare — ca filmul să fie „terminat"?

— Dacă *Pasagera* a căpătat structura pe care o cunoaştem astăzi, se datoreşte desigur împotrivirii mele de a continua filmul pe baza scenariului existent. Asta nu înseamnă, evident, că un alt regizor, care ar fi turnat restul scenelor conform cu scenariul, n-ar fi realizat un film bun. Dar în acest caz, ce s-ar mai fi ales de opera lui Munk?

— Întocmai! Cunoaşteţi însă, probabil, opiniile neexprimate în scris, ce-i drept, dar aparţinînd chiar şi conducerii cinematografiei noastre, după care *Pasagera* rămîne un film „neterminat" chiar şi în forma sa ultimă?

— Un film „neterminat" încetează de a mai fi un film. Rămîne un material mort, fără nici o valoare, chiar şi pentru specialişti. Utilitatea unui asemenea material este nulă. Se punea întrebarea dacă ceea ce este acum ecranizat constituie un film? Astăzi, după matură chibzuinţă şi o anumită distanţă în timp pot răspunde: da, vizionăm un film al lui Munk. Dar şi un film despre Munk.

— Tocmai coexistenţa în cadrul aceluiaşi film a două „staruri" îmbinate armonios constituie un fenomen care nu are precedent în cinematografie.

— O formulă mai bună nu am găsit. O consider pe aceasta drept cea mai corectă, cea care alterează cît mai puţin posibil intenţia creatoare iniţială şi totodată cea mai explicită, care permite spectatorului să ia cunoştinţă cu cele mai multe dintre ideile lui Munk. Iar formula aleasă a permis un lucru mai important chiar decît acela de a comunica conţinutul *Pasagerei*, în ciuda lacunelor din materialul fotografic existent. A permis să fie arătată tragedia omului care n-a putut să termine lucrul început. În asta constă contribuţia mea personală la film.

— Ce părere aveţi despre felul în care sensurile filmului *Pasagera* ar putea fi receptate în străinătate?

— Mi-e greu să vă răspund. Călătoresc foarte rar peste graniţă. Socotesc însă că toţi cei care-l preţuiesc pe Munk vor afla în *Pasagera* încă o confirmare a talentului său. Iar pentru ceilalţi ar putea constitui un îndemn să cunoască şi creaţia lui anterioară.

fost unul din acele teritorii libere care, în timpul ocupaţiei naziste a rezistat eroic, vreme îndelungată atacurilor dezlănţuite ale fasciştilor. 3500 de partizani apărau acolo, în codrii deşi ai Kozarei, viaţa celor peste 80 000 de oameni care trăiau în exod, viaţa sutelor de răniţi aflaţi în spatele frontului. Evenimentele tragice petrecute atunci, în vara şi toamna anului 1942, au inspirat scenariştilor Ratko Durovic, Stevan şi Veljko Bulajic, epopeea cinematografică a *Kozarei*. Subiectul, conceput în directă legătură cu istoria acelor ani, a permis astfel realizatorilor să rememoreze pe peliculă una din paginile eroice de luptă ale poporului iugoslav.

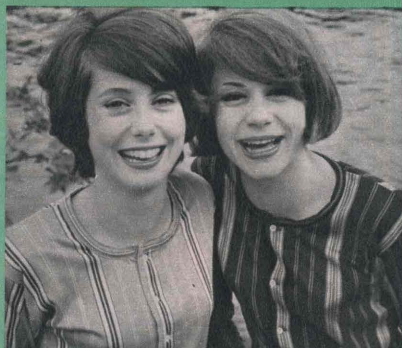
Eroismul apărătorilor Kozarei este evocat de regizorul Veljko Bulajic în scene de profund dramatism, a căror autenticitate dă adesea senzaţia documentarului. Încercuiţi de armatele fasciste şi rezistînd atacurilor supranumerice ale acestora, oamenii Kozarei fac dovada unor exemplare acte de bărbăţie, curaj, spirit de sacrificiu. În diferitele episoade ale filmului se desenează profiluri variate de luptători; actori reputaţi — ca Bert Sotlar, Olivera Markovic, Bata Zivojinovic, Milena Dravic, Ljubiša Samardžic, Milan Miloševic şi mulţi alţii – creează tipuri bine individualizate, care se reţin. Ceea ce izbuteşte îndeosebi filmul este însă impunerea în prim-plan a eroului colectiv. Solidaritatea umană constituie axul definitoriu al acţiunii şi, în acest sens, deznodămîntul filmului este semnificativ. După săptămîni de luptă, cînd apărarea pe mai departe a muntelui Kozara devenea omeneşte imposibilă, conducătorii partizanilor au hotărît spargerea încercuirii. Tentativa este doar parţial încununată de succes; grosul populaţiei n-a putut fi salvat înainte ca inamicul, infinit mai numeros, să refacă încercuirea. Şi atunci, gest de supremă solidaritate, partizanii se reîntorc în încercuire, alături de miile de ţărani şi soldaţi care n-au reuşit să se salveze. În acest episod tragic, care încheie apoteotic filmul, „învinşii" Kozarei îşi dovedesc, uniţi, forţa de nebiruit. Forţă pe care istoria a confirmat-o plenar în anii ce au urmat.

Filmul este conceput în dimensiuni şi cu amploare de frescă monumentală. Fiecare episod poartă în sine, parcă, rezonanţa deznodămîntului tragic şi, prin aceasta, capătă semnificaţii simbolice. Concentraţia expresivă a cîtorva momente (coloana de femei care se aruncă în faţa tancurilor inamice în acea memorabilă secvenţă de noapte; ascunzătoarea partizanilor, sub pămînt, acolo unde viaţa pătrundea printr-o unică breşă de aer; scena execuţiei omului cu pipă) ne lasă să întrevedem capacitatea deosebită a regizorului în substanţializarea cinematografică a faptelor de viaţă surprinse pe ecran. E drept, există în

ci ne ma
CORESPONDENȚĂ

Gérard GUÉGAN

CELE DOUA SURORI



Se spunea că sînt surori... Mai în glumă, mai în serios, toți se grăbeau să le găsească asemănări. Lipsă de seriozitate, nu-i așa?

Cei-care-nu-surîd-niciodată, știți, cei care o trimit zilnic pe Brigitte Bardot în focul iadului, dar care se îmbulzesc la ușile sălilor obscure ca să nu le scape nici unul din filmele ei, s-au amestecat și ei.

Rigorile Stării Civile au dat însă o sentință care i-a lăsat pe toți perplexi: sînt surori de-abinelea.

Dar cine sînt ele? Oh, pur și simplu două din cele mai recente descoperiri ale cinematografiei franceze, gingașele și violentele, caraghioasele și dramaticele Catherine DENEUVE și Françoise DORLÉAC.

Penițele au fost muiate în cerneală, au luat poziție de atac și iată că au revărsat un val — niciodată stăvilit — de noutăți „exclusive", „confidențiale" și uneori chiar de „ultimă clipă".

Una din ele, care astăzi este foarte blondă (se va recunoaște oare într-o zi toată puterea pe care coaforul o are asupra unei actrițe?), Catherine, a avut fericirea să-l întîlnească pe marele făcător de minuni... cinematografice. Vadim, ex-Satana, a judecat-o. I-a despletit părul, i-a refăcut surîsul, dar nu s-a atins — oare ar fi putut-o face? — de culoarea ochilor. Rezultatul însă din păcate a fost puțin satisfăcător dacă ne ghidăm după *Viciul și Virtutea*.

De la Vadim la Demy era nevoie doar de a lua alfabetul de-andoaselea. Or, această piruetă n-a fost zadarnică, pentru că de la V la D e litera S... Succesul. Adică *Umbrelele din Cherbourg*.

Françoise sau despre independență

Între timp sora ei... Ei bine, ce făcea sora ei? Film, bineînțeles. Numai atît? În Vadim nu a avut încredere. A preferat să fie independentă. O independență care în Franța de azi e doar un mit. Mitul a 16 milioane de tineri care-și clădesc cu ajutorul cuvintelor un univers de care speră să-i țină departe, măcar pentru o clipă, pe adulți.

Ea a adoptat genul de camaradă. Cea căruia, fără a fi prea abstractă, îi place să citească, să muncească, preferă înghețata whisky-ului, cîntă, dansează twist și uneori madison, poartă pantaloni ieftini de doc sau o rochie de seară discretă. Cea care știe să fie simpatică oriunde o duce cu el bunul ei prieten, Jean-Paul Belmondo.

Omul din Rio, o! ironie a soartei, a fost proiectat în premieră pariziană în același timp cu *Umbrelele din Cherbourg*. Deci cele două surori s-au văzut reunite și datorită succesului.

De atunci, viața lor continuă. Una din ele, Françoise, a reprezentat Franța la Cannes în ultimul film al lui Truffaut, *Pielea catifelată*. Iar Catherine? Se știe că *Umbrelele din Cherbourg* au obținut la Cannes, Marele Premiu. Deci deocamdată, în meciul familial unu—zero pentru ea. Cît despre viitor încă ezită: nu știe ce să aleagă din numeroasele oferte cîte i se fac. Dar sîntem liniștiți, o vom revedea — probabil — foarte curînd.





ALE FILMULUI FRANCEZ

ci ne ma
CRONICĂ

la

Uimirile copilăriei prefac un stîlp într-un miracol. Totul devine pentru Gelsomina un motiv de curiozitate ingenuă, de uimire diafană: zumzetul muzical al curentului electric, acrobațiile lui Matto, o trompetă, spectacolul majestuos al procesiunii. Copilul descoperă lumea într-o familiaritate delicată cu cosmicul: culege flori, sădește roșii, privește cu gingășie zborul unei gîze și într-o asimilare a gesturilor naturii, își ține brațele întocmai ca pomul plăpînd pe care-l întîlnește. Percepția poetică încarcă universul cu un farmec inefabil. Apoi, cînd Zampano pleacă cu prostituata și văduva, în Gelsomina se naște fulgurant intuiția relațiilor dintre un bărbat și o femeie. Dar de la început personajul are revelația brutalității și injustiției. Descoperirea lumii devine acum descoperirea unei lumi. Frustată de căldura raporturilor cu oamenii, Gelsomina e condamnată să ducă alături de proprietarul tiranic o existență abrutizatoare. Imaginea fetei împingînd motocicleta crește la dimensiunea simbolică a unui calvar atroce. Zampano cenzurează brutal copilăria, pornirea naturală spre joacă și exuberanță, cascada nesățioasă a întrebărilor, dar mai ales reprimă — cu retezări dure sau „spirite" de care face un haz mîndru, orice semn al apropierii, orice tentativă de comunicare. Solitudinea pune stăpînire pe universul suferinței. Arta lui Fellini prinde sensurile și le condensează într-o rețea a simbolurilor tulburătoare. Spațiile pustii aduc corespondența singurătății devastatoare: piața invadată de gunoaie, strada fumurie în care fata îl așteaptă pe Zampano, plaja zvîrcolirilor purificatoare din final. Marea e spațiul liber și pur al copilăriei. De ea, Gelsomina se desparte cu un sentiment de religiozitate. Bucuria revederii se traduce printr-o goană intensă spre întinderile luminiscente, o goană de vietate scăpată din zgardă, o goană tragică după chipul oamenilor și locurilor de acasă. Paralelismele abundă: cu situația de sacrificată a călugăriței, cu claustrarea copilului bolnav. Aici, ca și în momentul trecerii calului singuratic prin tăcerea, devenită parcă materială, sentimentul atinge și acuitate neobișnuită.

film și o oarecare trenare a acțiunii, în care expresivitatea cinematografică scade, dar nu aceasta definește pe regizor. Dimpotrivă. Impune anumite studii psihologice individuale în care Bulajic face dovada unei profunde cunoașteri a oamenilor. Preferințele sale merg însă, în mod vădit, spre scenele de masă, în filmarea cărora realizează cadre memorabile; plastica picturală a ansamblului contribuie eficient la sugerarea atmosferei.

Kozara (realizat în 1962 în Studiourile Bosna-Film) întregește o trilogie pe care regizorul Veljko Bulajic a închinat-o unor momente de seamă din istoria poporului. L-am cunoscut pe Bulajic anul trecut, la Festivalul filmului de la Moscova, unde *Kozara* a fost distins cu o medalie de aur. Ne împărtășea atunci cîteva din proiectele sale. Nu toate au devenit realitate deoarece un eveniment tragic, cutremurul de la Skopje i-a întrerupt, pentru o vreme, punerea în practică a unor mai vechi gînduri creatoare. Consecvent cu preocupările sale — afirmate viguros și în *Kozara* — Bulajic a realizat între timp o emoționantă evocare a tragediei de la Skopje, pe care au văzut-o anul acesta — impresionați — spectatorii Festivalului de la Cannes.

HAROLD LLOYD ŞI CONFRAȚII SĂI

de Ion BARNA

Născut în 1893, Harold Lloyd debutează pe scenă la vîrsta de 12 ani, începe apoi curînd să turneze în filme obscure, pînă cînd, în 1914, intră în compania aceluiași Mack Sennett care îl lansa și pe Buster Keaton și pe Charlie Chaplin. Apare în numeroase filme, îl părăsește pe Sennett, devine vedetă sub o înfățișare asemănătoare lui Chaplin. În curînd însă, Lloyd abandonează această imitație și își creează propriul personaj: un om cu o înfățișare comună, pe care nu-l deosebești de cotidian decît prin ochelarii săi mari, deveniți tot atît de celebri ca și bastonul lui Charlot. Apoi începe producția de filme de lung-metraj, lucrează cu o firmă mare, Paramount, și cîștigă o popularitate uimitoare.

Spre deosebire de Buster Keaton, Lloyd rămîne vedetă și în perioada filmului sonor, apărînd între anii 1929—1938 în șase filme. Vorbește puțin, exploatează gagurile sonore cu multă virtuozitate. Urmează o eclipsă de cîțiva ani și apoi Harold Lloyd reapare în 1945 într-un film al lui Preston Sturges. Personajul pe care l-a creat stră-



[L]a strada

i prefac un
Totul devine
motiv de cu-
uimire dia-
al al curentu-
le lui Matto,
ul majestuos
ul descoperă
itate delicată
flori, sădește
găşie zborul
asimilare a
ține brațele
pînd pe care-l
etică încarcă
nec inefabil.
eacă cu pros-
Gelsomina se
ția relațiilor
femeie. Dar
l are revela-
stiției. Des-
acum desco-
stată de căl-
amenii, Gel-
să ducă ală-
ranic o exis-
naginea fetei
a crește la
a unui calvar
rează brutal
turală spre
scada nesă-
ar mai ales
dure sau
haz mîndru,
i, orice ten-
Solitudinea
versul sufe-
prinde sen-
într-o rețea
are.Spațiile
nța singură-
ța invadată
urie în care
pano, plaja
re din final.
pur al copi-
se desparte
ligiozitate.
aduce prin-
întinderile
de vietate
ană tragică
și locurilor
le abundă:
ă a călugă-
ilului bol-
tul trecerii
n tăcerea,
, sentimen-
eobișnuită.

de George LITTERA

În Gelsomina există o împotrivire structurală față de urît, o căutare instinctivă a frumuseții: cîntecul viorii lui Matto, magicul și angelicul, o atrag irezistibil — chemare fascinantă. La prima lui apariție, echilibristul, ființă imponderabilă a văzduhului, filozof și poet, are desenate, pe chipul vesel, lacrimi. Apropierea celor doi se face, secret, prin solidaritatea dureroasă a singurătății. Ca și Gelsomina, Matto are capacitatea miraculoasă de a iradia frumusețe în jur, în oameni, în lucruri, bunăoară în respirația poetică a cortului cutreierat de vînt. Surîsul pe care i-l gravează moartea semnifică tocmai triumful, în mijlocul monstruozității, al unor valori inalienabile. Convulsiile morale care îl smulg pe Zampano stării amorfe mărturisesc același lucru. Cu Matto alături în noaptea înstelată, Gelsomina va ajunge la conștiința utilității. În marea secvență faustică a filmului, fata descifrează rostul omului, tulburător, în devoțiunea umanistă pentru semen. Incomunicabilitatea își primește indirect riposta.

Figurații simbolice, personajele nu își încetează însă existența reală, nu abolesc niciodată senzația ascuțită a vieții. Psihologia sufletului simplu al Gelsominei e cea infantilă, cu mirări suave, cu dorința cunoașterii, cu mari emoții inhibatoare, cu mimetizarea adultului. Decantate, motivele persistă în universul fellinian cu îndărătnicia unor obsesii. Dacă Marcello căuta sensul existenței în experiențele sordide și falimentare ale „vieții dulci", în hățișurile colcăitoare ale existenței moderne, interogația se pune în „*Drumul*" la nivelul vieții elementare, a inșilor și reacțiilor fruste. Mediul tradițional „pitoresc" al saltimbancilor ambulanți își arată polemic în film mizeria tristă, nudă, a drumurilor nesfîrșite. Destinele îi reunesc pe Gelsomina, Augusto sau Cabiria, eroii unui întreg ciclu din cinematograful lui Fellini, sub o tutelă tragică comună. Mecanismul social operează implacabil făcînd imposibilă evadarea din robie a Gelsominei, din condiția imundă de prostituată a Cabiriei.

Mecanismul se repetă cu o precizie astrală: Gelsomina reface avatarurile dramatice ale Rozei, Cabiria reeditează în tentativa de salvare cu contabilul escroc și asasin întîmplările cu Giorgio. O lume vulgară și ostilă, cea a procesiunii din *La strada*, cea a reprezentației diabolice de iluzionism din *Nopțile Cabiriei*, ultragiază constant puritatea. Cele două personaje pornesc vizibil, cu o egală forță demiurgică, de la același arhetip, sînt faze diverse ale dinamicii caracterului. La ambele, aspirația nobilă și imaculată se sustrage degradării. Candoarea de copil a Gelsominei se perpetuează, potențată simbolic, în incapacitatea nativă a Cabiriei de a concepe ticăloșiile. În ființa Gelsominei s-a mutat o zbenguială neastîmpărată de mică sălbăticiune, în Cabiria vitalitatea temperamentului ajunge torențială, frenetică.

Amîndurora le-a dat viață harul unei mari actrițe, Giulietta Masina.



Giulietta Masina în rolul preferat: Gelsomina.



Giulietta Masina împreună cu Anthony Quinn în La strada

---

bate așadar o perioadă lungă a istoriei filmului și evoluția lui apare limpede în această culegere antologică intitulată *„Lumea comică a lui Harold Lloyd."*

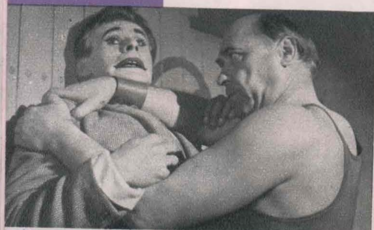
Și totuși creatorul Harold Lloyd nu are probleme cum au ceilalți mari comici americani, Chaplin sau Keaton. O savantă construcție a gagurilor, o uimitoare îndeminare acrobatică, aerul lui simpatic și această nonșalanță cu care face față tuturor situațiilor, siguranța cu care iese din cele mai teribile încurcături — toate acestea i-au adus o popularitate care poate fi măsurată prin porecla cu care era cunoscut în Franța: EL. Pur și simplu — EL. Pentru că reprezintă omul de rînd și rezolvă situațiile așa cum acesta ar fi de dorit să o facă dacă ar fi fost vreodată în locul lui.

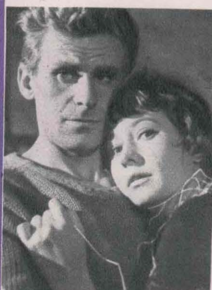
Eroii concepuți de cei trei comici formați la școala lui Mack Sennett sînt toți victime ale unei lumi, mai precis ale unei societăți ce le rămîne constant ostilă, dar victime care reacționează diferit la atacurile celor din jur: Chaplin (este vorba aici de Chaplin din primele sale serii de filme) acționează, luptă, se opune avatarurilor și le învinge datorită ingeniozității sale și a unei mari supleți fizice și morale. Buster Keaton, cu fața sa imobilă, primește loviturile soartei cu un soi de stoicism, cu o resemnare care nu este, pare-se, niciodată dublată de vreo încercare de a se lupta împotriva stihiilor, ci numai de strădania de a se strecura din impas, de a se salva dintr-o situație sau alta. Chaplin luptă pentru a-și apăra și păstra demnitatea („toate filmele mele pornesc de la ideea de a-mi crea încurcături serioase, pentru ca să am ocazia să fiu disperat de domn în tentativa mea de a părea un domn foarte normal") și de aceea caută să pareze loviturile ce i se pregătesc, în timp ce Buster Keaton primește lovituri și se străduiește doar să scape, să „evadeze" din situația penibilă creată („În ceea ce mă privește, publicul rîde de mine" spune Keaton — și nu împreună cu el, adică nu de acțiunile lui). Chaplin oferă o senzație stenică, în vreme ce Keaton are parcă mereu un sentiment de anxietate, chiar cînd acțiunea pe care o întreprinde este salutară pentru erou. Harold Lloyd în schimb, urmărește o a treia cale. Prin înfățișarea sa veșnic zîmbitoare și de loc ieșită din comun, prin formula vestimentară pe care o alege totdeauna foarte oarecare, Harold Lloyd reprezintă omul de rînd, americanul de rînd, pentru care vicisitudinile soartei sînt făcute pentru a fi învinse, și sînt todeauna învinse. Personajul lui este tonic prin îndemînarea sa fizică și încrederea în sine însuși. Concepția lui Harold Lloyd asupra comicului diferă de cea a confraților săi: „publicului îi place să rîdă de o ingenioasă idee comică; îi place să vadă cum îi se întîmplă avataruri amuzante unor ființe normale, ca și el — mai ales dacă incidentul în cauză i se poate întîmpla și lui. Trebuie să interesezi publicul și să-l faci să gîndească". În această părere realistă despre artă constă — credem — originalitatea comică a lui Lloyd, sensul operei care amuză și astăzi, ca în urmă cu o jumătate de secol.

cinema

MERIDIAN

DES-
PĂRȚIRE
GREA





Viața circarilor a pasionat dintotdeauna pe cineaștii din lumea întreagă. Să-i amintim doar pe Chaplin, Dupont, Aleksandrov, Reed și Cecil B. de Mille. Încă un regizor (de data aceasta este vorba de polonezul Stanislaw Jedryka), s-a lăsat tentat de existența frămîntată a oamenilor de circ, de cele mai multe ori mari actori anonimi.

Scenaristul Rylski Scibor a vrut să scrie despre circarii simpli, nu arareori năpăstuiți de viață, care își iubesc meseria și vor să realizeze spectacole de calitate, de multe ori cu prețul unor mari primejdii.

Deși acțiunea din *Despărțire grea* se petrece sub cupola unui circ, filmul nu e un „spectacol" ci o dramă psihologică.

Protagonist: Wieslaw Golas în rolul mimului.





cinema

CORES-
PONDENȚĂ



Una din primele scene grandioase pe care le cunoaște istoria filmului a fost realizată de Griffith în opera clasică, Nașterea unei națiuni.

JERZY TOEPLITZ scrie pentru revista „CINEMA"

ISTORIA VIE A FILMULUI

calendar de iulie

Iulie, anul 1914

Sîntem în plin sezon-mort. E cald, 30 de grade la umbră. Cinematografele sînt pustii. Filmele mai bune și mai interesante sînt păstrate pentru la toamnă. La Berlin situația e mai complicată datorită conflictului dintre cenzura regală prusacă și proprietarii de studiouri și birourile de distribuirea filmelor. Taxele pentru permisele de rularea filmelor au fost majorate excesiv astfel încît întreaga branșă a filmului, cu o unanimitate demnă de admirat hotărăște să nu ia act de noua măsură a autorităților. Și așa începe un boicot unic în felul său. Nici un film nou nu mai este prezentat domnilor de la cenzură. Funcționarii stau la birouri, cască și își așteaptă clienții, iar pe ecrane rulează exclusiv filme vechi, cele care au obținut viza cenzurii înainte de iulie 1914. De cel mai mare succes se bucură în capitala celui de al doilea Reich două producții germane *Cîinele din Baskerville* și *Adăpostul blindat*, cu popularul detectiv Stewart Webbs în rolul principal. La Paris rulează cu succes filmul *Fiica amiralului* cu Susanne Granais. Toată marina de război franceză din Toulon a fost mobilizată pentru turnare.

Ca întotdeauna, un mare interes îl stîrnesc performanțele aviatice. Jurnalele de actualități prezintă un senzațional concurs aeronautic pe traseul Paris-Londra-Paris. Englezul Brook deține locul întîi, cel de al doilea revenind francezului Garros. Aviatorul german Landsmann bate recordul de durată, menținîndu-se în aer timp de 21 de ore și 49 de minute. Imagini din viața sportivă și revista modei feminine agrementează aceste jurnale.

Spre sfîrșitul lunii temele de război ocupă un loc din ce în ce mai mare. Săptămînalul „Éclair" prezintă o manifestație patriotică a populației din Viena pricinuită de știrea ultimatului adresat Serbiei de către împăratul Franz-Josef. Un grup de patrioți bavarezi a dărîmat la München casa unui cetățean sîrb. La Berlin, trecătorii manifestează pentru armata imperială, la orele cînd se schimbă garda în fața palatului împăratului Wilhelm. În Europa atmosfera devine din ce în ce mai înfierbîntată. Nu lipsesc evident nici optimiștii care nu cred în izbucnirea războiului. Printre ei se remarcă și conducerea biroului berlinez de distribuirea filmelor „Dekage-Film", care în ziua de 29 iulie 1914 publică în presă un anunț de o pagină, care începe cu următoarele cuvinte: „Războiul dintre Austro-Ungaria și Serbia nu ar trebui să vă preocupe mai mult decît noua noastră serie de filme de senzație..."

În timp ce Europa se pregătește febril de război, America se agită în fața celei mai mari lupte din istoria filmului. E vorba de concurență, desigur. David Wark Griffith părăsește, după șase ani de colaborare, întreprinderea „Biograph" și se asociază cu energicul producător Harry Aitken, directorul studioului „Reliance Majestic". Aitken are ambiții mari și planuri de producție care țintesc departe. În paginile lui „Chicago Tribune" el își comunică intenția de a produce un film-fluviu, cu o cantitate infinită de episoade țesute pe canavaua evenimentelor din timpul războiului civil din anii 60 ai secolului trecut. De aceeași temă se simte atras și David Griffith, și după vizionarea piesei pastorului Thomas E. Dixon din Carolina de Nord, intitulată „The Clansman". Opera, scrisă cu evidentă simpatie pentru cei din Sud, s-a dovedit a fi pe gustul cineastului care a găsit un prilej unic de a realiza un spectacol apologetic în cinstea armatei Confederației. Harry Aitken hotărăște să joace „va banque" și să-i încredințeze lui Griffith turnarea celui mai important film din toate timpurile. În ziua sărbătorii naționale americane încep primele filmări pentru *Nașterea unei Națiuni (Birth of a Nation)*, una din operele clasice ale artei filmului.

Iulie, anul 1939

În iulie de obicei nu se prea petrec lucruri interesante în lumea filmului. E prea cald pentru a merge la cinema, iar cei care se încumetă să o facă, regretă imediat pentru că filmele sînt extrem de proaste. În Statele Unite tot ce



este film bun așteaptă luna septembrie. Pentru a astupa golurile din repertoriu, pe ecrane rulează *Picioare în valoare de un milion de dolari (Million dollar legs)* cu Betty Grable și cu Jackie Coogan, fostul „Kid" (care între timp s-a făcut mare), din filmul cu Chaplin. Un alt Jack și anume Jack Benny se produce tot alături de Betty Grable în *Omul despre oraș (Man about town)*. Iar fiul judecătorului Hardy, pistruiatul și nesuferitul Andy (Mickey Rooney) suferă de o „febră de primăvară". Toate acestea însă sînt filme de categoria a doua. Și nici la Paris sau Londra, nemaivorbind de Berlin și de Roma, nu vezi ceva mai bun.

Evenimentul cel mai important din lumea filmului, deși numai presa de specialitate îl menționează, este conferința de la Blackpool a Asociației Britanice a Proprietarilor de Cinematografe. Aici se pomenește pentru prima dată de primejdia televiziunii. Nu rareori evenimente senzaționale, ca de pildă concursurile de la Epsom sau de la Ascot, sînt transmise nemijlocit pe ecranele cinematografelor cu ajutorul aparatelor de televiziune. Proprietarii de cinematografe se simt amenințați și, stupoare, își găsesc aliați în concernele americane. Reprezentanții birourilor americane din Wardour Street înaintează o declarație oficială la Blackpool prin care fac cunoscut că nu vor pune la dispoziția stațiilor de televiziune filmele lor. S-ar părea că pericolul televiziunii a fost oarecum îndepărtat.

La Berlin încep filmările pentru *Ultimul apel (Der letzte Apell)* cu Emil Jannings în rolul comandantului crucișătorului „Königin Louise" scufundat în timpul primului război mondial de către aliați. Filmul este regizat de „persona grata" a regimului, Max von Kimmich, cumnatul ministrului Goebbels. Pentru un alt film german este angajată tînăra actriță suedeză Ingrid Bergman. La Paris, René Clair se pregătește pentru exterioarele din filmul neterminat despre copiii străzii, intitulat *Suflu proaspăt (Air pur)*. Știrea cu privire la semnarea unei noi convenții franco-germane pentru schimburi de filme, publicată simultan în ambele capitale, nu trezește nici o speranță. Mult mai multe comentarii stîrnesc exercițiile anti-aeriene care urmează să aibă loc în ziua de 24 iulie pe terenul Gross Berlin-ului urmînd să înceapă exact la ora 15 și să țină pînă seara tîrziu.

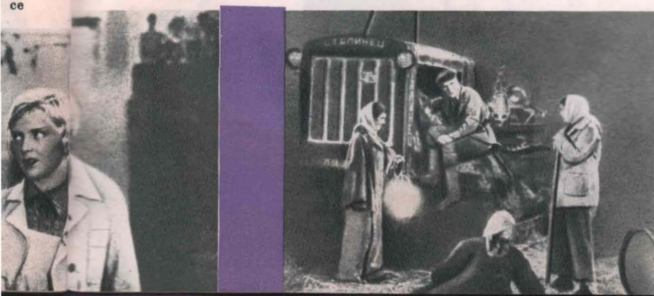
Jurnalele de actualități nu-și cruță spectatorii cînd e vorba de pregătirile de război. E drept că cel din Spania s-a terminat, în schimb apar nenumărate imagini de pe frontul de luptă din China. Japonezii, de pildă, blochează de mai multă vreme concesiunea britanică de la Tien-Tsin. Sînt proiectate apoi nenumărate tipuri noi de arme, în special pentru marină, ca fiind cele mai fotogenice. Gros-Amiral Raeder asistă la Bremen la festivitățile de lansare a noului crucișător „Lützow". Manevrele flotei franceze sînt urmărite în portul Brest. Trei unități din flota americană vizitează Europa. Și, ultima descoperire — un submarin german are drept echipaj o singură persoană.

Mult loc ocupă pe ecran vizitele diplomatice. În cursul lunii iulie eroul nr. 1 este contele Ciano, care călătorește cînd la Barcelona, cînd la Toledo unde îl întîmpină învingătorul de la Alcazar, generalul Moscardo. Tot Ciano are la San Sebastian o convorbire cu generalul Franco. La Paris, premierul Daladier vorbește poporului cu prilejul sărbătorii naționale. Adolf Hitler inaugurează la München o mare expoziție de artă. La concursurile de la Auteuil casele de modă pariziene prezintă ultimele lor creații.

Dar în Uniunea Sovietică ce se petrece? Și aici pe ecrane este sezon-mort. Cu o singură excepție poate: în ziua de 3 iulie la cinematografele din Moscova și din alte orașe este proiectat noul film al lui Ivan Pîriev, *Tractoriștii*. E într-adevăr o comedie din viața colhoznică, un film vesel și care se potrivește foarte bine cu perioada de vacanță. Pîriev, care a folosit o temă similară în filmul său precedent *Logodnica bogată*, și-a perfecționat de astă dată stilul. Filmul pare să fie superior și din punct de vedere dramatic datorită scenaristei Pomieșcikova. Veselă și glumeață, muzica fraților Pokrass încîntă urechile spectatorilor.

Totuși în filmul acesta senin, adevărat film de vacanță, răsună adesea și alte tonuri, mai serioase, care îndeamnă la meditație și amintesc grava situație din lume. Nu fără niște pricini mai adînci eroul filmului este nu numai tractorist, ci și soldat. Despre rolul armatei se vorbește în comedia lui Pîriev mult și pe un ton foarte serios. Exercițiile militare la care participă brigadierul Klim, personajul principal, nu sînt de loc un motiv de glumă. Viața merge lin și e frumoasă, dar cu atît mai mult te obligă la vigilență, la a fi gata de apărarea acelor lucruri care au fost obținute cîndva prin luptă, sînge și suferință. La nunta Mariannei și a lui Klim un bătrîn țăran ucrainean, soldatul Chiril Petrovici, spune: „Am obținut puterea, pămîntul și socialismul. Nu le vom da nimănui, niciodată". Și pentru a reaminti că în orice clipă poate izbucni războiul, la petrecerea de nuntă apar trei tanchiști care tocmai participau la manevrele militare din împrejurimi. Au nevoie de un ajutor pentru repararea tancurilor și tractoriștii părăsesc mesele încărcate, pentru a se preschimba în soldați. Pe șoseaua înzăpezită tancurile înaintează în bătaia viscolului. În ele îi vedem pe Nazar, Klim și Marianna. Este ultima secvență din filmul *Tractoriștii* a cărei premieră a avut loc la 3 iulie 1939.

Două cadre din comedia lui Ivan Pîriev, Tractoriștii.





Am fi dorit să ilustrăm „funcțional" articolul lui Carl Dreyer. Adică în culori. Este o dorință realizabilă, poate, în viitorul apropiat, dar nu în acest număr. Fotografia alăturată este menită deci, nu să exemplifice ideile lui Dreyer, ci să vă amintească de unul din filmele în care culoarea era element de artă: Moulin Rouge.

CARL DREYER

FILMUL ÎN CULORI ȘI FILMUL COLORAT

Acum mai bine de 25 de ani apăreau primele filme în culori. Au urmat sute și sute, dar cîte oare ne-au rămas în amintire datorită satisfacției estetice pe care ne-au produs-o? Două, trei, patru, cinci... sigur nu mai multe. *Romeo și Julieta* merită să fie trecut printre ele, după *Henric al V-lea* de Laurence Olivier și *Poarta infernului* al japonezului Kinugasa. Olivier s-a inspirat, pentru a alege culorile, din miniaturile manuscriselor medievale, iar japonezul s-a adresat gravurii naționale în lemn.

În afara acestor trei filme, n-au mai fost decît tentative, cea mai reușită fiind *Moulin Rouge*. La începutul filmului puteai admira cabaretul încețoșat, reproducînd atmosfera tablourilor lui Toulouse-Lautrec, dar restul, nu se mai sprijinea pe celebrele picturi. Doar patru sau cinci filme în culori care merită să fie considerate drept artă, iată un bilanț extrem de modest pentru un sfert de veac.

Un gust destul de mediocru mai domină încă în majoritatea filmelor, gust care provine, desigur, din teama de a părăsi terenul sigur dar plictisitor al naturalismului. Pentru filmul în culori naturalismul a fost un handicap serios. Preocuparea principală se mărginea să verifice dacă corespondența culorilor obținute era fidelă naturii.

De altfel, culorile filmului nu ajung niciodată să semene întru total culorilor din natură. Nici pelicula color cea mai sensibilă nu poate reda decît o infimă parte din zecile de mii de tonuri existente în natură. E vorba aici, de fapt, de o lipsă de înțelegere atunci cînd se pretinde ca filmul în culori să fie „natural". Culorile filmului pot diferi foarte mult de cele din natură și totuși — sau tocmai de aceea — ele ar trebui să provoace spectatorului o emoție artistică mai bogată.

Un nou deziderat: pictorul

Compoziției imaginii din filmul alb-negru i se alătură compoziția culorilor din filmul în culori. În filmul alb-negru se lucrează cu lumină contra umbră și linie contra linie. În filmul în culori se lucrează masă contra masă, formă contra formă și culoare contra culoare. Diferitelor ritmuri care se succed într-un film se adaugă acum ritmul culorii. Într-un film în culori trebuie ținut și mai mult seama de cadraj. Cea mai mică deplasare poate provoca un dezechilibru între masele de culoare, rupînd armonia ansamblului. Cadrajul este cu atît mai important cu cît în travlinguri nu numai cadrajul, dar și compoziția culorilor este în perpetuă transformare. Prin raportul dinamic dintre persoane și obiecte se creează fără încetare noi și surprinzătoare efecte de culori.

Pe de altă parte, regula normală trebuie să fie utilizarea a cît mai puține culori posibile, alături de alb și negru, care sînt prea puțin folosite în acest gen de filme. Cinematografia nu va avea posibilitatea să devină artă (din punctul de vedere al culorii) decît în clipa în care va reuși să se elibereze complet de naturalism.

Un „scenariu-culoare"

Regizorul n-ar trebui să vadă imaginile mai întîi în alb și negru, iar abia mai tîrziu să adauge culorile. El trebuie să creeze „ab initio" în culori. Pe de altă parte, sensul culorii nu e ceva ce se poate învăța. Culoarea este o experiență optică; facultatea de a vedea, de a gîndi și de a simți în culori trebuie să fie înnăscută. Dacă nu vrem ca filmele în culori să-și continue evoluția în chipul rușinos la care ne putem aștepta în următorii 20 de ani (cu excepția a patru sau cinci filme valabile), trebuie neîntîrziat ca producătorii să se hotărască să ceară ajutorul celor capabili să ajute filmul în culori, adică pictorilor, așa după cum au fost nevoiți, puțin cîte puțin, să consimtă să-și asigure concursul poeților, scriitorilor, compozitorilor și maeștrilor de balet. Este necesar ca regizorul de filme în culori să integreze echipei sale de colaboratori — și așa destul de numeroasă — un pictor, care să creeze efectele de culoare ale filmului, în colaborare cu regizorul și sub îndrumarea acestuia. Pictorul să fie chemat să participe la muncă, într-un stadiu preliminar, astfel încît scenele să poată fi concepute în culori de la început și viziunea lor să se concretizeze în scenariu prin „schițe în culori". Trebuie stabilit un „scenariu-culoare" paralel cu scenariul obișnuit, iar schițele să fie concepute detailat, să se dezvolte desăvîrșirea lor pînă cînd ele se vor desfășura ca niște mari pînze vii și colorate pe ecranul sălii de cinema. Se va obiecta: prin ce îi poate fi util regizorului, un pictor? Regizorul are tehnicienii lui pentru culoare. Fără îndoială, consultanții sînt și vor fi întotdeauna foarte prețioși. Grație experienței lor, grație cunoașterii principiilor practice și teoretice ale științei culorii, ei vor putea să-l salveze pe regizor de multe neajunsuri și capcane. Dar, cu tot respectul pe care-l am pentru capacitatea și pentru simțul lor de responsabilitate, trebuie să spun că un pictor bun valorează foarte mult datorită și acelei calități majore care ne obligă să-l atașăm unui film: el este un artist, un creator, al cărui talent specific va ajuta enorm filmelor color. Cît despre tehnicieni, și ei vor fi avantajați de munca cu un specialist. Ei vor fi intermediarii necesari între pictor, regizor și laborator.

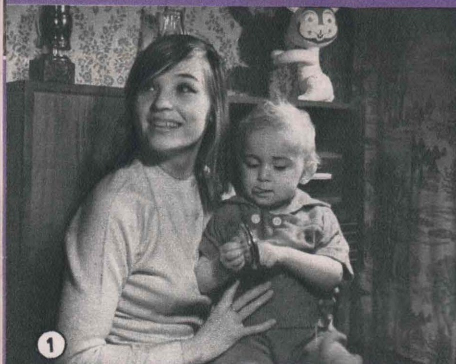
Cît de plăcut ar fi ca, măcar o dată, să vedem un film în culori, marcat de la un capăt la celălalt de personalitatea unui pictor contemporan! Cinematografia în culori ar deveni atunci o artă adevărată, vie și nu un simplu film colorat.

debuturi

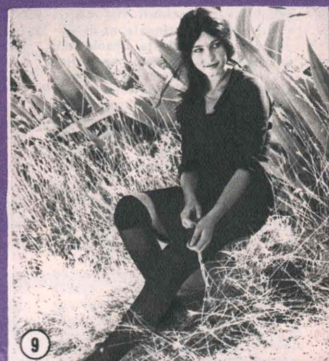
E o imagine-sincron, întîlnită pe toate meridianele lumii: fata (sau băiatul) care visează să facă film. Magia ecranului, biografiile stelelor, luminile reflectoarelor, totul contribuie la înariparea acestui vis fantastic pe care-l nutresc mii de tineri dornici să bată la porţile cinematografiei. An de an o armată întreagă, uneori, inspirată de producători, regizori, operatori, scenarişti dau gata noi proiecte, mereu alte filme apar pe ecranele sălilor obscure. Pentru aceşti oameni un film din anul trecut e un film vechi iar unul turnat în urmă cu doi ani e de-a dreptul străvechi. Ei se agită, scrutează cu ochi ciudaţi strada în căutare de interpreţi noi, frecventează şcoli, teatre, magazine, baruri, aparatele de fotografiat reţin pe retina lor sensibilă sute şi mii de chipuri. Fotografiile, umede încă, sînt întinse pe birouri, sînt comparate, studiate, cercetate cu minuţie. Dar nu întotdeauna debuturile justifică entuziasmul slujitorilor platoului sau spectatorilor.

Noi am ales, dintre debutanţii anului 1963, cîteva nume. Credem că putem pronostica rămînerea lor în armata cineaştilor, credem că întîia lor confruntare cu publicul a edificat asupra unor reale posibilităţi.

Rodica LIPATTI





















ranului,
e tineri
ieratori,
l trecut
căutare
sute și
ntotdea-
eaștilor,
LIPATTI

debutanți '63

1 Înălțimi...

SVETLANA SVETLICINAIA a avut de luptat cu un rol nu prea simplu în filmul Tatianei Lioznova, Ei au cucerit cerul. Debutul în persoanajul Ninei, soția pilotului Koltșin, a reprezentat pentru Svetlana o reușită. Natura tandră, lirică și în același timp curajoasă, capabilă să suporte toate dificultățile pe care le comporta situația de soție a unui pilot de încercare pe avioane cu reacție, i-a convenit de minune tinerei debutante.

...Pe aerodrom camarazii observă cu teamă pasărea de argint, iar în cabina sa, pilotul apasă pe pedală: mecanismul s-a defectat. Dincolo de geamul cabinei, pămîntul se răstoarnă, pare că se va rostogoli peste pilot. În ultima clipă, grație unui efort supraomenesc, el reușește să-și redreseze o dată în plus aparatul... Moment de încrîncenată tensiune care paralizează inimile celor de pe pista de zbor cît și a spectatorilor din sală. Dar mai e cineva care, telepatic aproape, participă cu emoție crescîndă la drama din aer: soția pilotului care acasă, cu ochii pe telefon, așteaptă clipa eliberatoare sau... fatală. Depinde cine va fi la capătul celălalt al firului: Alexei, plecat într-un zbor de încercare, sau unul din camarazii lui...

Svetlana Svetlicinaia izbutește în această scenă de mare intensitate dramatică, o performanță actoricească deosebită. Trăim alături de ea toată gama stărilor ei sufletești, de la speranță la disperare și, din fericire, din nou la speranță. De aceea îi acordăm toată încrederea pentru rolurile care vor veni de aici înainte.

2 Frank, David și Lisa

Am fi dorit de fapt să vorbim doar despre Janet Margolin, interpreta de neuitat a Lisei din filmul David și Lisa al regizorului american Frank Perry și să-i relevăm debutul, cînd am constatat că tot filmul este o operă magistral realizată de către niște debutanți. Filmul a luat ici-colo cîte un premiu, a entuziasmat pe criticii din diferite țări și a adus un venit de 1 750 000 dolari față de cei 220 000 dolari cheltuiți. Autorii lui, regizorul Frank Perry (la primul său film) și soția sa, scenarista Eleanor Perry (la primul ei scenariu), nu s-au precipitat însă să exploateze succesul binemeritat. Au refuzat zeci de propuneri: „Noi vrem un control artistic complet și un subiect care să merite să fie transpus pe ecran". Acest subiect l-au găsit ei într-o revistă: un fapt divers relata panica care i-a cuprins pe copiii unei școli oarecare într-o zi cînd din greșeală a răsunat sirena de alarmă atomică. Așa s-a născut cel de al doilea film al soților Perry intitulat Ladybug, despre și împotriva amenințării atomice.

Dar să revenim la David și Lisa care este povestea a doi tineri bolnavi mintali închiși într-un azil. Expus așa subiectul pare nu numai neinteresant dar chiar ambiguu. În realitate este vorba nu de reacțiile maladive, ciudate și adeseori șocante ale unor pensionari de ospiciu, ci de o analiză subtilă a nebuniei celor sănătoși, rămași liberi dincolo de zidurile azilului, prin raport cu puritatea și buna credință a așa-zișilor alienați mintali. Nu întîmplător Frank Perry, pentru a-și duce munca la bun sfîrșit a ales calea independenței, adică neatîrnarea de vreo casă producătoare cu riscul de a întîmpina mari dificultăți la distribuire. Alături de regizor și de scenarist să amintim și pe cei doi interpreți remarcabili, debutanți și ei, pe numele lor Janet Margolin și Keir Dullea care împart pe bună dreptate elogiile aduse filmului David și Lisa.

3 Surorile

Este o tradiție care ține de peste cinci generații în familia Bergé, să aparții lumii teatrului. Se pot cita un... străstrăbunic profesor de dans la curtea împărătească din Viena, un bunic și alți unchi care au fost balerini, iar tatăl Bergé, după ce ani de zile a dansat ca prim balerin la Operă, se află astăzi tot acolo, ca maestru de balet.

De la vîrsta de 8 ani, Francine și Colette au tot învățat dansul clasic timp de zece ani. Considerînd însă că a urma cursurile institutului de artă dramatică nu înseamnă a aduce prejudicii baletului, cele două surori s-au apucat și de teatru. Și așa se face că amîndouă au abandonat pînă la urmă dansul, pentru a rămîne doar actrițe de teatru. Amîndouă au urmat cursurile la clasa actorului Fernand Ledoux. Francine obține chiar un premiu de tragedie după care joacă „Fedra" o stagiune întreagă la Teatrul Francez. Mai tîrziu pleacă în turneu prin toată Franța cu „Hamlet" — rolul Ofeliei (Shakespeare), „Regina moartă" (Henri de Montherlant), Hurluberlu de Anouilh. Dintre partenerii ei, cităm pe Jean-Louis Trintignant, Felix Marten și Roger Hanin. Entuziasmat de interpretarea Francinei din Abisurile lui Nico Papatakis, filmul de debut al celor două surori, regizorul Franju o alege pentru principalul rol feminin din ultima versiune cinematografică a celebrului Judex.

Colette, după ce a terminat Institutul, a plecat și ea într-un turneu cu Gaby Morlay alături de care a jucat mai multe luni în Plăcerile vieții de familie. Mai puțin norocoasă decît Francine (sau poate mai puțin dotată), în palmaresul ei se înscriu pînă în prezent roluri de mai mică anvergură și nu atît de numeroase. Poate că nu și-a spus încă ultimul cuvînt...

4 „Tippi"

Pe Nathalie Hedren n-o numește nimeni altfel, în intimitate, decît Tippi. Este originară din Lafayette, oraș din Minnesota (S.U.A.). După multe peregrinări, părinții ei se stabilesc în California, iar Tippi are prilejul să obțină cu succes diploma de absolventă a școlii Huntington Park, după care se angajează ca supraveghetoare la Pasadena City College. De la vîrsta de 13 ani, Nathalie Herden s-a obișnuit să muncească. Atunci a fost angajată pentru prima oară într-un magazin din Minneapolis ca manechin la raionul de confecții pentru copii. Mulți ani mai tîrziu, cînd Tippi nu mai era de mult o adolescentă, în timpul unei emisiuni comerciale televizate, ea este remarcată de regizorul Alfred Hitchcock care căuta o fată înaltă, blondă și distinsă pentru rolul principal din filmul pe care intenționa să-l realizeze, Păsările (The Birds). Hitchcock nu s-a mulțumit să facă cu Tippi probe obișnuite de film ci i-a pretins să interpreteze adevărate scene cu decoruri special amenajate și avînd ca parteneri actori de frunte ca de pildă Martin Balsam. Flerul lui Hitchcock s-a dovedit eficace o dată în plus, pentru că Tippi Hedren a trecut cu succes examenul unui debut cinematografic cu atît mai dificil cu cît publicul occidental este obișnuit să aplaude primele apariții-descoperiri ale ecranului numai atunci cînd debutantele au și apanajul unei vîrste foarte fragede. După Păsările, Hitchcock i-a încredințat, de astă dată actriței Tippi Hedren, rolul principal în noul său film Marnie.

5 Françoise Hardy, fata cu chitara...

Françoise Hardy, una din eroinele filmului lui Roger Vadim, Castel în Suedia (ecranizare a piesei cu același nume de Françoise Sagan), s-a născut la Paris în anul 1944. Pînă nu de mult o necunoscută, dintr-odată ea a devenit vedetă a discului și mai apoi actriță de film. Și-a făcut studiile la Institutul La Bruyère. Cînd a obținut diploma de maturitate, părinții, drept răsplată, i-au dăruit o chitară, dar cum n-aveau bani să-i angajeze și un profesor de muzică, ea a fost nevoită să învețe singură. Și nu numai că s-a pus pe cîntat dar și-a compus singură toate ariile pe care apoi, cu mult curaj și încăpățînare, a încercat să le propună diferitelor case de discuri. Primul disc de 45 turații a lansat-o pe Françoise o dată cu melodia devenită celebră de atunci „Toți băieții și toate fetele", pe care avea s-o fredoneze în cîteva săptămîni tot Parisul și îndeosebi tineretul din Montmartre.

Françoise a început să concureze cu îndrăzneală vedetele consacrate ale twistului și madisonului. I s-a propus atunci, ca o încercare, să citească pentru Radiodifuziunea Franceză niște scrisori de dragoste adresate lui Casanova de către una din nenumăratele lui victime. Așa a cunoscut-o Vadim. Ce a urmat, apariția mai mult decît promițătoare din Castel în Suedia, a confirmat talentul fetei cu chitara.

6 Un nou Blier pe platoul de filmare...

„Avem de-a face cu un nou gen de cinema? Bertrand Blier a inventat cinematograful-confesiune?" se întrebau toți criticii de cinema după vizionarea filmului de debut al lui Blier-junior (fiul cunoscutului Bernard Blier), Hitler... Nu știu cine e! Titlul ar putea evoca un film de montaj despre Germania nazistă. De fapt este vorba de o anchetă întreprinsă printre tineri născuți după sfîrșitul războiului, care a fost turnată timp de 11 zile și în cursul căreia nu este pomenit nici o singură dată măcar numele lui Hitler. Un nou gen de „ciné-vérité"?

„La început a existat ideea care nu-mi aparține și pe care producătorul (André Michelin) a găsit-o interesantă: să facem un film despre tineri. Proiectul consta în a face o muncă de cinematograf-adevăr al cărei subiect să fie tineretul din zilele noastre. De fapt, sînt zece tineri sub 20 de ani care vorbesc despre problemele care îi preocupă pe ei. S-ar putea spune mai degrabă că toți zece nu fac decît să povestească viața unuia singur. Eu le-am luat un lung interviu și am ales ceea ce m-a interesat din spusele lor. Nu le-am impus nici un cuvînt pe care nu au vrut să-l spună. Trebuie să mărturisesc că nu este un film pe care să-l fi premeditat lung timp înainte. În realitate, el m-a interesat abia după ce am început să lucrez și a sfîrșit prin a mă pasiona, din clipa în care m-am găsit în fața unor personaje cu adevărat interesante."

Încă unul din produsele cinematografului-adevăr? 11 tineri vorbesc despre ei înșiși: confesiunea are loc în studiourile din Epinay sub focul reflectoarelor. Din tot ceea ce spun, fie că se confesează cu deplină sinceritate, fie că ascund adevărul — se întîmplă și asta — se desprinde cu limpezime ideea amară și crudă, că e greu de trăit cînd ai 20 de ani într-un regim care te lasă în plata domnului. Pe plan cinematografic experiența — controversată chiar de adepții ciné-vérité-ului — este discutabilă dar atrăgătoare. Noi așteptăm de la cinematografie lecții, mărturii de viață, emoții. Hitler... Nu știu cine e! refuză o largă dezbatere de idei, refuză să fie o frescă socială, iar structura sa estetică este firavă. Eroii sînt prea fari pentru a ne capta interesul, pentru a ne convinge. Și, totuși, debutul lui Blier-junior e plin de speranțe pentru cinematografia franceză. Nutrim speranța că gloria numelui Blier va continua, pe mai departe, datorită talentului și pasiunii pentru nou a celui care a semnat Hitler... Nu știu cine e!

7 O B. B. Budapestana

Annamaria Szilvassy e studentă în anul II la Institutul de teatru și cinematografie din Budapesta. E o fată subțire, cu ochi căprui și cu părul blond. Un neastîmpăr de veveriță dublat de un surîs melancolic repede insinuat pe chipul ei și tot atît de repede stins, un ciudat amestec de îndrăzneală și de sfială, un aer ștrengar și o precoce îngîndurare...

În filmul Domnișoara Barbă Albastră care a rulat de curînd și pe ecranele noastre, Annamaria interpretează rolul unei fete frumoase împotriva căreia se coalizează absurd bîrfele cartierului. Fata se folosește de atracția pe care o exercită asupra unor personaje birocratice din instituțiile cartierului, pentru a obține rezolvarea unor cereri care amenință să zacă prin sertare. Realizîndu-și cu simplitate rolul, Annamaria Szilvassy ne convinge de calitatea sufletească a eroinei sale, ea își explică personajul, dă note de certă interiorizare interpretării sale. După premieră, ziariștii de cinema budapestani au scris sub fotografia ei: „O Brigitte Bardot a Ungariei!" E o urare amicală și o invitație la... celebritate. Annamaria Szilvassy mai are o șansă — cea ideală — să-și găsească personalitatea să fie o mare... Annamaria Szilvassy.

8 Etaix, un campion al surîsului

Îndrăgostitul (Le soupirant) care a obținut deîndată ce a fost prezentat premiul Louis Delluc, a impus un mare actor și un remarcabil regizor de comedie cinematografică: PIERRE ETAIX.

Pierre Etaix a debutat în music-hall și în numere de cabaret unde practica un umor destul de insolit. El n-a fost cum s-a spus la un moment dat asistentul lui Jaques Tati (care și el a început tot în music-hall), ci a colaborat cu acesta doar ca desenator. În schimb a realizat cîteva scurt-metraje (Fericita aniversare, Ruptura și recent Insomnia) bine primite de către public și de către presa de specialitate. „Jaques Tati, spune Etaix, mi-a revelat îndeosebi posibilitățile filmului în materie de umor. Iubesc comicul mai mult decît cinematograful. Am încercat să exprim acest comic în numere de music-hall și prin desene. Mai tîrziu am înțeles cît de util îmi poate deveni filmul care poate servi cel mai complet acest gen".

Împreună cu scenaristul Jean-Claude Carrière (cu care de curînd a scos și o carte despre Napoleon: Etaix semnează desenele iar Carriére legendele), Etaix a lucrat șase luni la decupajul Îndrăgostitului. Au urmat apoi trei luni de turnări și abia la capătul unui an de muncă intensă a putut fi anunțată terminarea filmului. Pierre Etaix își definește Îndrăgostitul nu ca o operă burlescă, ci ca un film de gaguri: „Caut să fac un comic care să nu fie niciodată gratuit, un comic de observație, aparent fără intenții satirice sau caricaturale. Vreau ca spectatorul să se identifice cu personajele. Chiar atunci cînd este vorba de situații foarte neașteptate, trebuie să-și spună că s-ar putea ca într-o bună zi s-o pățească și el la fel." Personajele din Le soupirant au fost interpretate în marea lor majoritate de către amatori, amici de-ai autorului și de către artiști de music-hall care au simțul ritmului și precizia gestului. Pierre Etaix îl interpretează pe timidul îndrăgostit. Personajul său este sensibil, atașant, imperturbabil ca și Buster Keaton. El mărturisește: „Jumătate din interesul pe care-l port filmului aparține plăcerii de a juca. Este imposibil să-l faci pe altul să îmbrace acea formă de umor care-ți aparține doar ție, oricît de bun actor ar fi. Acest lucru l-au înțeles toți „marii" ecranului de la Chaplin la Tati."

În prezent Etaix pregătește un nou lung-metraj. O continuare a Îndrăgostitului? Un subiect nou? Nu știm, dar un lucru îl putem afirma cu încredere: un asemenea debut obligă și sîntem siguri că al doilea film al lui Etaix va confirma tot ceea ce ne-a sedus în Îndrăgostitul. Pierre Etaix e un campion al surîsului.

9 Sandrelli debutantă

După ce a filmat cu Germi? Da. Noi considerăm că — în ciuda excesivei publicității — apariția ei în Divorț italian n-a impus o actriță, ci numai o prezență spectaculoasă. De aceea vom considera că abia în Sedusă și abandonată ea își realizează adevăratul... debut.

Rolul Agnesei oferă Stefaniei ocazia de a dovedi pe deplin toată măsura talentului ei juvenil. Ea apare aici mult schimbată, mai gravă, puțin chiar prea aspră, așa cum o cere durerosul personaj din Sedusă și abandonată. Îmbrăcată veșnic în negru, cu ovalul pur al obrazului încadrat de părul întunecat, ea inspiră demnitate și o sobră frumusețe. La 17 ani, Stefania Sandrelli este pe cale de a se așeza cu cinste în rîndul marilor vedete italiene Sophia Loren, Gina Lollobrigida și Claudia Cardinale. „Sînt o fată simplă și simple îmi sînt și gusturile, mărturisește Stefania într-un interviu luat cu prilejul prezentării filmului ei la Cannes 1964. Citesc — și îmi plac mult romanele de dragoste cu happy-end și... poveștile cu Mickey Mouse. Desigur, cultura este indispensabilă unei bune actrițe. Dar la vîrsta mea încă nu mă încumet să-i citesc pe Proust sau Kafka care de altfel sînt sigură că nu m-ar ajuta prea mult — deocamdată — să interpretez mai convingător rolurile mele din filmele lui Germi. Îmi plac personajele umane, care au reacții simple, cotidiene. Nu-i înțeleg pe sofisticați și mă feresc de ei."

10 Filmul, un debut perpetuu...

NELLY BENEDETTI, Franca din Pielea catifelată, filmul cu care s-a prezentat François Truffaut la recentul Festival de la Cannes este o bună actriță de teatru pe care televiziunea franceză o utilizează cu mare succes și care, se pare, a fost cucerită și de cea de a 7-a artă. De fapt, debutul ei se situează cu ani în urmă, în filmul lui Claude Autan-Lara, Regatele de la San Francisco, în care a avut o creație remarcabilă într-un rol de compoziție. Dar de atunci, Nelly Benedetti a fost dată uitării... Pînă într-o zi, cînd Truffaut și-a amintit de ea și a distribuit-o în noul său film, ca soție a lui Jean Desailly, cuadragenarul adulterin din Pielea catifelată. Întristată de „ingratitudinea" cinematografiei, Nelly Benedetti nu s-a resemnat totuși în a vegeta în așteptarea unui regizor-redescoperitor de talente filmogenice. Ea a jucat pe scenele diferitelor teatre pariziene obținînd un succes de public și critică în „Flora" de Jules Dassin unde i-a dat replica Melinei Mercouri-Dassin și în „Victor", o piesă de Roger Vitrac pe care a pus-o în scenă... Jean Anouilh. Plină de surprize, cariera unui actor de cinema e punctată de perioade de mare înflorire, ori de dureroase declinuri; se salvează numai acele talente veritabile care fac din film un mod de a sluji viața. Nelly Benedetti e un asemenea talent. Iar filmul prin noutatea pe care o cere interpretului, e un debut perpetuu...

cinema MERIDIAN

BECKET



Becket (din filmul cu acelaşi nume, ecranizare a piesei lui Jean Anouilh) e un gentilom saxon, favorit al regelui Henry II, nepotul lui Wilhelm Cuceritorul. Uşuraticul cavaler e numit arhiepiscop de Canterbury de către Henry, care socotea că astfel va pune capăt rivalităţii sale din ce în ce mai supărătoare, cu biserica. Dar Becket îşi ia în serios noile îndatoriri şi devine cel mai temut adversar al regelui.

Regizorul Peter Glenville şi-a propus să scoată în evidenţă caracterul modern actual şi uman al piesei lui Anouilh. „În definitiv Becket e un film care doar întîmplător e în costume de epocă", spune el.

Lui Burton (Becket) îi dă replica Peter O'Toole, în rolul regelui. Pe scenă, aceleaşi personaje au fost interpretate de Laurence Olivier şi Anthony Quinn. Ceea ce obligă!



ISTORIE DIN MEMORIE

paul CĂLINESCU

de Eva SÎRBU

Răsfoind teancul de fotografii devenit tradiţional în asemenea întîlniri, maestrul Paul Călinescu îmi atrage atenţia asupra uneia care-l înfăţişează alături de un aparat de luat vederi, vechi.

— Vedeţi, asta se chema pe atunci un aparat de luat vederi portabil, tip Debrie. Era din lemn. Cu aşa ceva în spate trebuia uneori să şi alergi...

Discutăm în timp ce răsfoim fotografiile despre tot felul de lucruri în legătură cu meseria de regizor („Trebuie să fii foarte pasionat ca să poţi face treaba asta...") şi aflu că maestrul Paul Călinescu împlineşte anul viitor 30 de ani de activitate în cinematografie. 30 de ani în care a fost regizor, scenarist, operator, montator, developeur. După urarea cuvenită, îl rog să ne întoarcem la primul din cei 30 de ani, la începutul începutului.

— Am început puţin altfel decît ceilalţi colegi ai mei. Cei mai mulţi dintre ei veneau din teatru — actori, regizori — erau oameni care aveau contact, într-un fel sau altul, cu arta. Eu eram şef de birou la Ministerul de Finanţe. Un şef de birou muşcat de musca cinematografiei. Citeam reviste de cinema, mă interesa şi tehnica cinematografică şi doream — bineînţeles — să fac film. Pe timpul acela, ştiţi cum era. Trebuia să găseşti un om cu bani care să te finanţeze. Ca oameni de artă, colegii mei întru pasiune aveau oarecari şanse să obţină acei bani de la cineva. Dar cine credeţi că şi-ar fi încredinţat banii unui şef de birou de la finanţe să facă film cu ei?... Eram înscris în societatea fotoamatorilor şi împreună cu fratele meu şi cu Mitică Don am înfiinţat o secţie de cineamatori. Eu aveam un aparat de luat vederi, o rablă, cu care făceam filme. Le developam, le montam şi le titram singur.

— Ce fel de filme?

— De amatori, cum să spun? Scene din viaţă, lucruri mărunte. Aşa am început. Pe urmă, din economii şi ceva bani împrumutaţi am cumpărat un aparat mai ca lumea cu care am realizat filme pe format redus, cu oarecare subiect. *Expoziţia Industrială*, *Studenţii de la Educaţie Fizică*, *Bucureştiul*. Durata era de 20 de minute.

— Durata filmului documentar de azi.

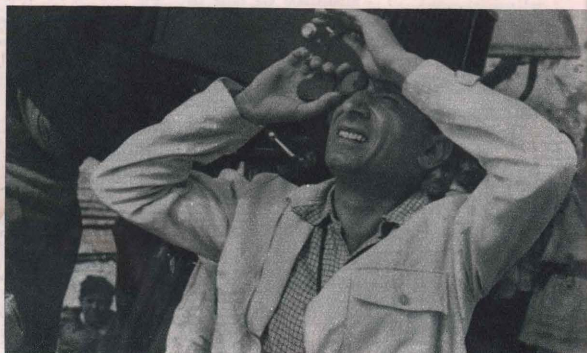
— Exact. Înarmat cu filmele mele, am început să colind ministerele încercînd să conving lumea de necesitatea unor filme culturale. Bineînţeles că peste tot uşile erau închise. Şi peste tot mi se punea aceeaşi întrebare: „De ce să facem filme?"... În 1934, lucrînd tot la Finanţe, mi-a căzut în mînă legea pentru înfiinţarea Oficiului Naţional de Turism. Venise la noi pentru aprobarea fondurilor. Mi-am cerut transferul la Ministerul de Interne în cadrul căruia urma să se înfiinţeze Oficiul. Eram doi. Marinescu — acum operator la Studioul „Sahia" — şi cu mine. Mi-aduc aminte că secretarul a rupt legea în două şi ne-a dat s-o verificăm. Mie mi-a căzut jumătatea care se ocupa de scopul acestui Oficiu. Spre mirarea mea, n-am găsit în toată legea nici un punct în care să fie vorba de fotografii sau filme. Atunci am dat sugestia să se treacă în necesar şi un laborator cinematografic, explicîndu-i secretarului că asta nu obligă la nimic dar poate prinde bine. Cu mare greutate s-a trecut şi laboratorul în acte şi s-a înfiinţat... pe hîrtie. Fonduri n-aveam. Peste cîteva luni firma „Tobis-Klangfilm" din Berlin ne-a cerut să realizăm trei documentare despre Romînia. Realizarea lor mi s-a încredinţat mie. Filmele au fost *Bucureşti, oraşul contrastelor*, *Romînia* (nici mai mult nici mai puţin!) şi *Generaţia de mîine*. Filmul *Romînia* a luat premiul I. la Expoziţia de la Paris şi după succesul acesta s-a hotărît ca Serviciul Cinematografic să ia în sfîrşit fiinţă în mod legal. Ni s-a dat un aparat — cel din fotografie — s-au angajat doi specialişti străini, Adolf Fontanel şi Amedée Morrin şi împreună cu doi angajaţi de-ai noştri, Wielfried Ott şi Victor Cantuniari, am format prima echipă de actualităţi... Lucram şi documentare. Filmul realizat cu mijloacele noastre a fost *Ţara Moţilor*, care n-a plăcut de loc conducerii de pe atunci. A fost trimis totuşi la Festivalul de la Veneţia. S-a întors cu premiul I!

— De ce n-a plăcut?

— Pentru că se aşteptau la un film turistic şi eu am făcut un film social. Nici chiar premiul obţinut la Veneţia nu i-a împăcat. În presă a apărut o notiţă obscură, aşa ca la Mica Publicitate, care anunţa că filmul a fost premiat. Atît.

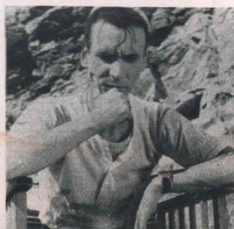
— Dumneavoastră aţi filmat şi pe şantiere.

— Da. Am făcut şi un documentar despre muncitorii de la fabrica de sticlă din Mediaş. *Atenţiune, fragil* se chema... Şi *Toamna în Deltă*... Şi încă multe altele... vreo 120. *Toamna în Deltă* era primul film color



Cu Răsună Valea **regizorul Paul Călinescu realiza primul film artistic din anii puterii populare. Iată-l într-o fotografie de lucru, căutînd să stabilească intensitatea luminii.**





Radu Beligan aşa cum arăta în rolul lui Miky Gogulescu din Răsună Valea.



Paul Călinescu faţă-n faţă cu unul din strămoşii aparatului de filmat.

făcut la noi în ţară. Operator era un ceh, Vichk. Primul film artistic făcut la noi în anii Republicii mi-a fost dat să-l regizez.

— *Răsună Valea*...

— *Răsună Valea*, da... Muncă de pionierat. Pe urmă am făcut *Desfăşurarea*, *Pe răspunderea mea*, *Porto-franco*... Şi acum *Titanic-Vals*.

— Dumneavoastră lucraţi, mi se pare, la o invenţie.

— Cinematograful în relief. Am lucrat. Împreună cu profesorul C.I. Botez. E şi brevetată din '61. Acum aflu că trei francezi au realizat recent acelaşi lucru...

— De la Debrie-ul de lemn pînă la cinematograful în relief e un drum...



În *1964* Paul Călinescu e din nou pe platou turnînd Titanic Vals. Iată-l înaintea unei filmări dînd indicaţii actorului Ion Dichiseanu.

DECUPAJ ŞI MONTAJ

cinema
a, b, c... x, y, z

de Jean GEORGESCU

Pe măsură ce informaţia şi cultura cinematografică a spectatorilor se dezvoltă, ea luminează noi zone ale creaţiei de filme care capătă astfel relief şi culoare. Misterul dispare şi centrul de atenţie se mută de la curiozităţile tehnice ca atare la funcţia lor estetică, la valorile ideologico-artistice ale filmelor. E scopul căruia îşi propune a-i sluji ciclul de articole de iniţiere în tehnica şi estetica filmului pe care îl deschidem cu cîteva consideraţii ale unui experimentat regizor, despre decupaj şi montaj.

Montajul este acea operaţie prin care se întrunesc, într-o succesiune logică, bucăţi disparate de peliculă rezultate din cinematografierea în parte a fiecărei scene elaborate în decupaj.

Fac această adnotaţie — oarecum didactică — pentru că multă lume confundă montajul cu decupajul. Or, decupajul implică îmbucătăţire, despărţire, separare...El se obţine prin disecarea textului literar şi reprezintă o etapă indispensabilă înainte de a începe turnarea filmului.

Montajul este deci o acţiune ulterioară decupajului şi intervine efectiv după ce filmările au fost terminate.

Părerea mea şi, desigur, nu sînt unicul care să gîndească astfel, este că montajul unui film trebuie să fie prevăzut din momentul în care regizorul porneşte la scrierea decupajului, acesta din urmă nefiind altceva decît o suită de scene condiţionate de montajul în perspectivă. De altfel, tehnica montajului ajută în mod creator la reuşita unui bun decupaj al subiectului tratat. Personal nu văd cum aş putea face un scenariu regizoral fără să mă gîndesc încontinuu, şi pe cît posibil vizual, la montajul ce va trebui făcut de la scenă la scenă, între secvenţă şi secvenţă.

Montajul este o îndeletnicire delicată. De aceea nu cred că există în acest domeniu reguli sau metode fixe. Dincolo de tehnică, intuiţia şi sensibilitatea au determinat totdeauna factura montajului. Şi aşa cum poetului îi va fi greu să spună cum concepe o poezie, tot aşa regizorul nu va putea defini exact felul cum îşi montează filmul. Afirmînd că montajul are tangenţe cu arta, nu mă gîndesc la cineaştii care privesc această treabă cu destulă uşurinţă. Mă refer la pasionaţi, la acei care cu fiecare imagine, cu fiecare racord, cu fiecare secvenţă închegată, trăiesc intense emoţii artistice.

Decupajul şi montajul se ajută reciproc. Al doilea îl ghidează pe primul şi primul îl conduce pe al doilea. Cînd unul şi altul merg pe o direcţie bună, filmul are şanse să-şi atingă ţinta. Cum scrie şi René Clair: „cu un decupaj bine pus la punct şi cu un montaj asigurat, turnarea nu rămîne decît o oficiere". O oficiere cu pricepere şi talent, îmi permit să adaug eu.

Munca monteurului este obositoare. În unele cazuri, regizorul pretinde ca monteurul sau monteuza să asiste pe platoul de filmare chiar de la începutul turnării şi astfel, în contact permanent cu filmările, să intuiască atmosfera generală a lucrării cinematografice. O bună parte dintre regizori lucrează de preferinţă cu acelaşi monteur sau monteuză cu care s-a obişnuit. Este foarte normal, dacă ne gîndim că regizorul face credit aceluia care începe să simtă ca el, să-i cunoască tehnica şi stilul. Se întîmplă chiar ca unii, avînd încredere în monteurii lor, cum termină de turnat, le lasă acestora filmul pe mînă. Şi viceversa, alţii, foarte puţini, ţin să-şi monteze singuri filmul, asistaţi doar de cineva de la montaj.

Subsemnatul sînt printre aceia care consideră montajul o specialitate aparte în creaţia filmului, de aceea m-am străduit întotdeauna să-i înţeleg complexul de forme şi efecte. E o muncă grea, la care dacă nu pui dragoste şi abnegaţie, nu o duci cu bine la capăt. Am montat personal toate filmele pe care le-am jucat şi realizat. Acest fapt mi-a dat putinţa să întreprind un studiu larg şi amănunţit asupra montajului, studiu pe care l-am aplicat în filmele lucrate de mine. Trebuie să adaug că am izbutit să-mi aleg totdeauna colaboratori pricepuţi la montaj. Am lucrat, de preferinţă, cu monteuze. De multe ori, printr-un plus de sensibilitate, ele au ultimul cuvînt, în definitivarea montării unei scene. Îmi amintesc cu plăcere cum atunci cînd, nedecis asupra unui detaliu de montaj, mă adresam — încrezător — tovarăşei mele de lucru: „Ce părere ai dumneata?" găseam împreună soluţiile cele mai bune. Colaborarea cu şefele de montaj Lucia Anton şi Eugenia Gorovei (de la Studioul „Bucureşti") la diversele filme realizate de mine, a fost una dintre cele mai eficace.

Recentul film *Lanterna cu amintiri* se poate cita printre acelea în care montajul s-a impus ca un element de prim ordin. (Monteur şef Anton Belici). Aci, rareori s-a introdus, din filmele ce-l compun, secvenţe complete aşa cum au fost ele montate la vremea respectivă. În general s-a urmărit condensarea fiecărui film, astfel încît spectatorul să poată reconstitui numai din cîteva scurte momente întregul cinematografic. Filmul *Războiul Independenţei*, de exemplu, avea 2 000 de metri lungime, dar ce s-a extras din el pentru a intra în *Lanterna*, de-abia a atins 50 de metri. Printr-un montaj foarte ritmic s-a închegat sîmburele întregului film; de aici impresia totalităţii lui.

Decupajul *Nopţii furtunoase* l-am scris ţinînd seama de o foarte strictă înşiruire a evenimentelor subiectului. Cu toate acestea, vizionînd după turnare primele 3 acte montate, am constatat că ceva nu merge: povestea apărea lipsită, în succesiunea ei, de momentul percutant. În cele din urmă, tot montajului, printr-o manevră subtilă, i-a revenit rolul creator. Păstrez decupajul acestui film şi mi-am reamintit schimbările pe care le-am făcut în montaj, schimbări ce s-au dovedit fructuoase. Am coborît şi am urcat trei secvenţe de pe locul lor în altul. Astfel în decupaj, după prima întoarcere de la „Union" a familiei Dumitrache, intra secvenţa cu Titirică, Spiridon, Demetru şi Gornistul, care nu se prea lega de „Union". Prin noul montaj, am introdus scena dintre Dumitrache şi Ipingescu, scenă în care Dumitrache povesteşte: «Aseară am fost la grădina „Union"... etc... etc.». Aceasta, precum şi alte modificări aduse materialului filmat, au determinat — graţie montajului — linia coerentă a acestui film.

În montaj intervine cîteodată pentru regizor nevoia de a face uz de mici trucuri sau soluţii neprevăzute. Şi eu am încercat lucruri mai puţin folosite în practica obişnuită.

În *Lanterna cu amintiri*, ca să dau un exemplu, am observat într-o secvenţă, găsită la Arhivă, cu interpretul comic, neindentificat, că într-o scurtă scenă, actorul, filmat numai din spate, nu era acelaşi. Fusese înlocuit cu o dublură de aceeaşi statură şi cu aceeaşi îmbrăcăminte. Mistificarea era destul de vizibilă şi eu aveam nevoie de această scenă pentru un racord. După o chibzuită intervenţie a foarfecelui, am reuşit — în fine — să fac să treacă neobservată această enigmatică înlocuire a interpretului.

Desigur, funcţiile montajului sînt numeroase şi ele nu se reduc cîtuşi de puţin doar la micile „trucuri", cu caracter mai mult tehnic, de care vorbeam. Montajul e cel care determină ca subiectul filmului să se deruleze într-o anume cadenţă cerută de genul, de stilul naraţiunii. În afară de cursivitatea — elementară — a povestirii care se asigură prin montaj (schimbările de unghiuri, mişcările personajelor, care nu trebuie să apară ochiului spectatorului bruşte, nefireşti), regizorul-monteur trebuie să facă astfel încît să dirijeze atenţia publicului către *punctele de interes principal* ale operei.

Filmele pe care le vedem de la o vreme încoace sînt decupate în scene foarte lungi, cu prea puţine planuri prime sau detalii. Se spune că acesta ar fi cinematograful modern. Poate ar fi mai cinstit să se spună că sistemul e mai comod şi mai economicos. Dacă mai continuă tot aşa, impresia mea este că această cheie a filmului care e montajul, va deveni o simplă lucrare manuală.

C.B. — **cititoare din Galaţi abordează tema unor vechi întîrzieri în apariţie. Corespondenta noastră adaugă — din dorinţa probabil de a primi grabnic un răspuns la scrisoare — că îi putem răspunde la rubrica Poşta redacţiei din revista „Magazin". Nu e cazul, stimată C.B. Unde-am ajunge apucînd-o pe această cale? Confratele nostru săptămînal ar însemna să publice informaţii în legătură cu dificultăţile tehnico-administrative ale revistei „CINEMA" iar noi, în schimb, să tipărim sfaturi cu privire la tratamentul nevrozei astenice sau la eliminarea petelor de cerneală de pe bluzele din relon... În ceea ce priveşte punctualitatea, începînd din Martie, autocritica noastră — ni se pare — s-a făcut prin fapte.**

Vasile Mureşan din com. Sărmaş. **raionul Luduş, solicită adresele unui număr de 14 actori şi mai ales actriţe. „Aştept răspuns la această scrisoare şi dacă se poate şi dacă nu se poate răspunde (trimite adresele)". Se poate (răspunde) după cum vedeţi. Şi în acelaşi timp nu se poate (trimite adresele). Revista noastră — precizăm o dată pentru totdeauna — nu se îndeletniceşte cu furnizarea de adrese particulare. Dacă doriţi a întreţine corespondenţă şi comunica idei cu actorii de film, adresaţi-vă studioului cinematografic Bucureşti (la „Casa Scînteii") care va transmite, cu plăcere, adresanţilor scrisorile dumneavoastră.**

Elena Drăguţan — Rm. Sărat, **este necăjită că n-a primit adresele solicitate în scrisoarea precedentă. „Zadarnică a fost aşteptatrea poştaşului zi de zi poate, poate mi-o aduce vreun răspuns. Poate am greşit adresa sau nu va convenit ceva, spuneţi-mi." E drept că nu ne-a convenit gramatica, dar nu acesta este motivul refuzului. Ci altul. Vezi mai sus.**

Aurica şi Puşa Nistor din Arad **doresc „Să facem corespondenţă cu artişti prin tînărul actor Alexandru Repan. În acelaşi timp,** Maria Ross din Oradea **doreşte acelaşi lucru. dar prin intermediul „tinerei actriţe Irina Petrescu". Nu înţeleg. Ce anume aşteptaţi de la intrepreţii sus-pomeniţi? Să vă ajute la redactarea scrisorilor? Sau primind plicurile dumneavoastră să le trimită pur şi simplu mai departe prin poştă, eventual recomandat-expres?**

Mai multă claritate!

M.T. **din Cluj „contrariat de distribuţia unui nou film romînesc"... (e vorba de Pădurea Spînzuraţilor) ne cere să intervenim pe lîngă regizorul Liviu Ciulei în scopul de a proceda la schimbarea unui actor. „Vă rog să insistaţi să-l schimbe".**

Regretăm, dar sugestia dumneavoastră ne-a parvenit cu întîrziere. Filmul e aproape gata, aşa încît... Altădată cu plăcere, însă v-am ruga, la începutul filmărilor...

Dr. Boris Dunăreanu **şi încă nouă cinefili din Jurilofca vor să păşească la înfiinţarea unui cineclub şi fireşte să realizeze, cu timpul, un film. Grupul este entuziast şi serios. „Oamenii de pe aici şi organele locale privesc cu seriozitate ceea ce vrem noi să facem... Ne bucurăm de sprijin moral şi material, avem şi bani pentru achiziţionarea unui aparat de filmat dar... nu prea ştim bine cum să facem, cum să începem".**

Adresaţi-vă ACIN-ului, în cadrul căreia funcţionează, uneori operativ, o secţie anume consacrată cinecluburilor. Adresa: Bucureşti, Bul. 6 Martie 65. Succes!... Şi aşteptăm imagini de la Jurilofca.

Andrei Brucker — Timişoara. **Propuneri demne de atenţie. Le-am trimis, spre studiu la studioul Bucureşti.**

Ioan Gheţiu — Uzina Metalurgică, Iaşi. **Există într-adevăr o secţie de operatorie la Institutul de artă teatrală şi cinematografică din Capitală. Pentru detalii, adresaţi-vă la secretariat, Bul. Schitu Măgureanu nr. 2**

Ilca Iacob — Cugir. **Este inadmisibil, fără doar şi poate, să umblaţi 6 km pe zi pînă la proximul cinematograf din pricină că la Cugir, deşi există o bună sală de spectacole nu ajung filmele dorite... În consecinţă vom sesiza D.D.F-ul. Impresia mea — s-ar putea fireşte să greşesc — este că funcţionarii de la D.D.F.-ul raional Orăştie n-au urmărit să violeze pactul fundamental ci, pur şi simplu. lucrează de mîntuială.**

Marian Dobrică — Giurgiu: **„Aş dori să ştiu care este cauza că atunci cînd mă duc să cer revista „CINEMA" mi se răspunde: „Nu mai avem" sau „Am avut puţine şi le-am dat"...**

Vai, asta e cauza...

cinema DISCUŢII

CAUZE DREPTE

de D. I. SUCHIANU

Un bun regizor cînd ratează, poate „realiza" totuşi un film perfect. Perfect, dar aşezat pe o poveste mai rău decît greşită; pe o poveste inexistentă, care nu se va întîmpla niciodată.

Astfel de pildă Christian Jaque, în *Cauze drepte*, alege actorii cei mai potriviţi, îi face să joace magistral, le pune în gură dialoguri scăpărătoare, replici încărcate de ironice şi profunde semnificaţii morale; apoi cere operatorilor unghiuri elocvente, obţine un montaj impecabil, cu cea mai iscusită progresie şi cel mai meşteşugit „suspense"... în sfîrşit, totul perfect... dar... totul aşezat pe neant, clădit pe inexistent, pe reacţii imposibile.

O tînără soţie de miliardar (grav bolnav de inimă), o şmecheră avidă şi amorală, îşi omoară cu multă naturaleţe şi precauţiune bărbatul, ca să-l moştenească. Mai ales că el era pe punctul să divorţeze şi să se însoare cu infirmiera care îl îngrijea (Virna Lisi). Marina Vlady va aranja atunci ceea ce în jargon de roman poliţist se cheamă o „crimă perfectă". Perfectă pentru că tocmai nu va semăna a crimă. Cel ucis, în mod imposibil de contestat, va părea că a murit de o criză cardiacă. Totuşi... cineva contestă. Nu un poliţist sau detectiv, ci însăşi criminala! Va striga în gura mare că n-a fost moarte ci asasinat, iar că asasinul este infirmiera. De ce face asta? Răzbunare de femeie geloasă? Cu riscul de a fi ea însăşi inculpată? Ş-apoi ce răzbunare mai bună ca faptul de a-i fi luat rivalei amantul şi averea? Legea de aramă a romanului poliţist e verosimilitatea întîmplărilor. Şi niciodată n-am întîlnit un criminal care să-şi distrugă singur reuşita.

Pentru ca să existe un mobil în presupusa crimă a infirmierii, soţia ticluieşte un testament fals, prin care defunctul îi lasă toată averea infirmierii! Soţia falsifică testamentul imitînd, în acelaşi timp, şi scrisul soţului, şi scrisul infirmierii, pe baza principiului studiat de ea foarte serios, potrivit căruia chiar cînd vrei să scrii ca altul, tot îţi trădezi ceva din propria ta caligrafie. Dar tocmai de aceea risca ea însăşi la o contraexpertiză (pe



Bourvil şi Virna Lisi în Cauze drepte.

care o cere chiar judecătorul, dar apoi, nu se ştie de ce, cade în baltă) să se găsească şi ceva din scrisul ei în acel testament... Cum oare o şmecheră ca ea putea risca să fie astfel inculpată? Fără să mai vorbim de riscul ca expertul să găsească testamentul perfect autentic, tremurăturile şi iregularităţile caligrafiei fiind explicabile la un cardiac. Şi toate astea ca să dovedească existenţa unui mobil pentru vinovăţia infirmierii! Dar expertiza chimică era o dovadă mult mai puternică de crimă premeditată... Atunci?... Singura explicaţie ar fi că eroina era şi tîmpită şi nebună. Dar nici o altă acţiune a ei în cursul povestei nu ne îndrituieşte să o credem nebună. Desigur există pe lume nebuni care, într-o exaltare sinistră, simt o sadică plăcere să-şi complice crima, să şi-o „înfrumuseţeze" cu acrobatice combinaţii. Asemenea cazuri patologice desigur există. Dar atunci şi personajul trebuia zugrăvit aşa. Nu ca o banală cocotă conjugală pentru care omorul e un mijloc ca oricare altul.

De ce a făcut regizorul toate aceste masive schimbări în întîmplările romanului „Les bonnes causes" de Jean Laborde? Explicaţia e interesantă? Christian Jaque s-a temut de cenzură! Căci adevăratul vinovat nu e pedepsit. Ceea ce deranjează morala burgheză. Se va schimba deci desnodămîntul.

În roman, Marina Vlady rămîne amanta isteţului avocat, care o avea la mînă. Deşteaptă cum era, înţelegea că un deştept ca el nu prea admite să se lase păcălit. De aceea va continua să trăiască cu el. Iar infirmiera, în roman, capătă nu 8 ani de închisoare, ci mult mai puţin, cu o foarte probabilă graţiere, sau reducere de pedeapsă, sau liberare condiţionată... şi, se va căsători cu acel tînăr pe care o mamă snoabă îl împiedicase odinioară să se însoare cu o simplă fată de popor... În film însă, eroina face acţiunea cea mai stupidă; nici nu s-a pronunţat bine verdictul, şi ea, chiar acolo în instanţă, îi strecoară avocatului un bileţel foarte insultător, şi pleacă imediat cu un nou amant. Toate aceste nepsihologice lucruri —, de ce? Pentru pur regizorala pricină ca avocatul, furios vexat, să aibă motiv de a se răzbuna pledînd, la recursul intentat de infirmieră, contra fostei sale cliente şi cerînd condamnarea ei... În felul acesta, s-a socotit că morala burgheză e salvată: adevăratul vinovat îşi va primi pedeapsa.

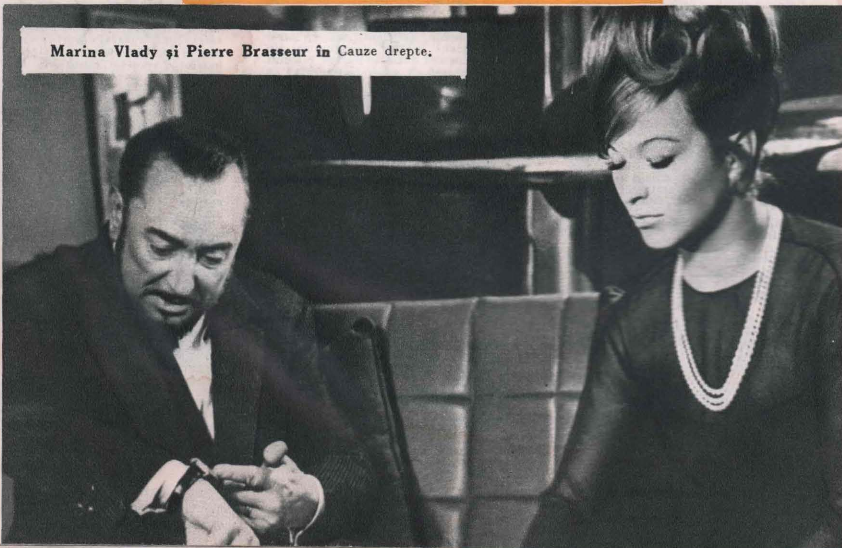
Interesant caz de ceea ce romînul numeşte „musca pe căciulă". Interesantă confirmare a multor vechi zicale, precum: „De ce ţi-e mai tare frică, nu scapi"; sau „cu cît vrei mai tare s-o dregi, cu atît mai rău te-nfunzi". Căci spectatorul va zice sigur aşa: în societatea burgheză bogatul e liber să ucidă. Bogatul scapă totdeauna de pedeapsă. Nevinovatul, dacă e sărac, e pedepsit chiar dacă dreptatea lui sare în ochi; chiar dacă însuşi judecătorul care instruieşte cazul declară în public că se recuză şi că e disperat că n-a fost în stare să adune destule probe pentru a condamna pe adevărata ucigaşă, aci prezentă. În lumea capitalistă — va adăuga spectatorul — dreptatea e imposibilă. Adică nu. Există un caz foarte rar cînd, între complicii murdăriei, izbucneşte o răfuială însă şi mai murdară. Atunci din răzbunare, canalia 1 va da în gît pe canalia 2. Numai atunci justiţia va... triumfa. Trist triumf, datorit unor împrejurări mult mai imorale, mai crapuloase, mai abjecte decît imoralitatea pe care pretindea că o combate...

Iată concluzia la care ajunge, la care nu poate să nu ajungă spectatorul. Concluzie nu tocmai măgulitoare pentru lumea burgheză.

Iată însă partea cea mai savuroasă. Dacă filmul ar fi păstrat desnodămîntul din roman, concluzia ar fi fost că, în societatea burgheză, oricîte manevre necinstite ar face cei din clasele de sus, dreptatea totuşi triumfă. În cazul nostru, vedem cum juraţii ştiu cine e adevăratul vinovat. Frumosul gest al lui Bourvil i-a convins. Vor da fetei o pedeapsă mică, cu graţiere posibilă, cu reducere probabilă, cu liberare provizorie certă. Iar peste un timp foarte scurt de temniţă agreabilă, brava noastră infirmieră, răsfăţată de toţi (fiindcă o ştiau nevinovată), îşi va găsi o fericire durabilă în braţele acelui tînăr drăguţ, care o iubise totdeauna, care promisese că o aşteaptă... Nici că se poate pictură mai idilică a bravei, bunei societăţi burgheze... Cum de n-a văzut asta regizorul? Dimpotrivă, a orbit la ceea ce pleda favorabil cauza burgheziei, şi s-a năpustit tot orbeşte, spre o soluţie care e cel mai usturător rechizitoriu împotriva claselor bogate...

Cînd o societate are asemenea inversări de reacţie, ştim ce să credem despre longevitatea ei.

Şi... păcat de film. Păcat de atîta cheltuială de talent, de detalii psihologice juste, de scînteietoare ironie, înecate toate într-un lac de neverosimilitate... Păcat.



Marina Vlady şi Pierre Brasseur în Cauze drepte.

DOMNUL TOPAZE

O producție a studiourilor engleze

Scenariul (după piesa cu același nume): MARCEL PAGNOL

Regia: PETER SELLERS

Muzica: GEORGES von PARYS

Cu: Peter Sellers, Nadia Gray, Leo Mc Kern, Herbert Lom, Joan Sim, M. Hunt



FILME NOI FILME NOI FILME NOI FILME NOI FILME NOI

KOZARA

O producție a studiourilor iugoslave

Scenariul: RATKO DJUROVIC, STEVAN BULAJIC, VELJKO BULAJIC

Regia: VELJKO BULAJIC

Imaginea: ALEX. SEKULOVIC

Muzica: VLADIMIR KRAUS RAJTERIC

Cu: Bert Sotlar, Olivera Markovic, Milena Dravic, Mihajlo Kostic, Bata Zivojinovic

Filmul a obținut următoarele premii:

— Premiul I la Festivalul de la Pola 1962

— Medalia de aur la Festivalul internațional al filmului de la Moscova 1963

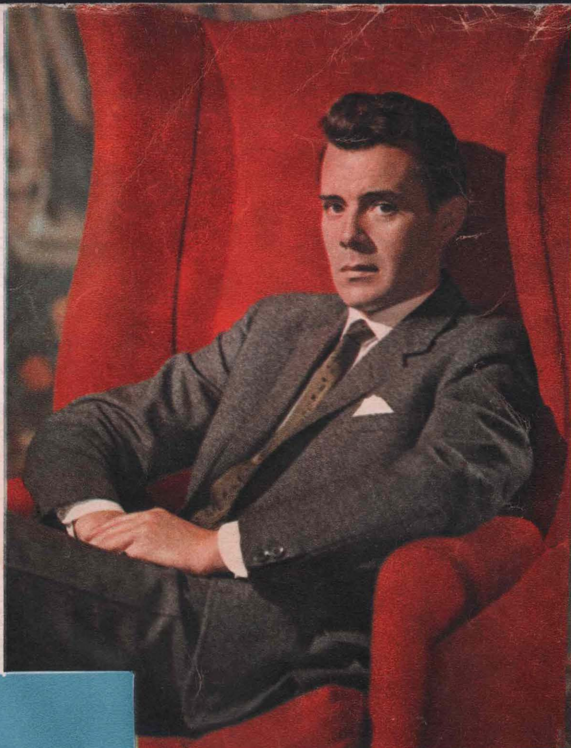


■ CINEMA, revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă. ■ Redactor-șef: Eugen Mandric ■ Macheta: Vlad Mușatescu ■ Prezentarea tehnică: I. Făgărășanu ■ Coperta I: foto: I. Hananel. ■ Redacția și administrația: București, Bulevardul 6 Martie nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. ■ Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — București ■ Exemplarul 5 lei.

41.017



MARIE-JOSÉ NAT – Franța



DIRK BOGARDE – Anglia

cinema

ȘERGHEI BONDARCIUK – U.R.S.S.



EMMANUELE RIVA – Franța

